Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

Visiones Urbanas

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

VISIONES URBANAS

IX JORNADAS INTERNACIONALES ARTE Y CIUDAD

Madrid, 21, 22 y 23 de octubre de 2020

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

Diciembre 2020

Visiones Urbanas

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, 2020
© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM), 2020

Diseño: Sara Pérez Asensio
Maquetación: Sara Pérez Asensio; Alejandro Pérez Valdés

ISBN: 978-84-09-26948-8
Edición: diciembre, 2020
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.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio) (Ref. PGC2018-094351-B-C43). Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

PRESENTACIÓN

VISIONES URBANAS. IX JORNADAS INTERNACIONALES ARTE Y CIUDAD 15

CIUDAD Y REPRESENTACIÓN: IMÁGENES, IMAGINARIOS Y MEMORIA URBANA

LA INQUIETANTE OTREDAD DE LA CIUDAD IMAGINARIA: *LA OTRA PARTE*, DE KUBIN, Y *LA INVENCIÓN DE MOREL*, DE BIOY CASARES 19
Tania Alba Rios

UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA A LAS DERIVAS URBANAS 31
Rodrigo Almazán Cabetas | Jorge Fernández López

PUERTO Y CIUDAD. LA RENOVACIÓN DE LA IMAGEN DEL FRENTE MARÍTIMO DE AVILÉS 39
Mª Soledad Álvarez Martínez | Mª del Carmen Bermejo Lorenzo | Natalia Tielve García

VER CON LOS OÍDOS: DERIVAS EN EL ESPACIO SONORO URBANO 49
Laura Apolonio | Mar Garrido-Román

LOCUS TERRIBILIS: LA CIUDAD Y SU DIMENSIÓN NEGATIVA EN EL WERTHER DE GOETHE *59*
Esdras Arraes

LA IMAGEN Y LA PALABRA DE PEPE ESTRUCH EN SUS CIUDADES 65
Juana María Balsalobre García | Cristina Llorens Estarelles

THE MEMORY OF HISTORICAL GERMAN CITIES 75
Michele Caja

ARQUITECTURA DESMONTABLE Y MODERNIDAD CULTURAL: EL PABELLÓN DE LA EXPOSICIÓN “ESPAÑA 64” EN MADRID Y SU MUSEOGRAFÍA 83
Mª Ángeles Cejador Ambroj

AMPLIANDO EL CAMPO DE VISIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD COMO ESPACIO ACONTECIDO 93
Felipe Corvalán Tapia

EL CAMBIO DE PARADIGMA DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN EL RENACIMIENTO 105
Carola Díaz de Lope-Díaz Molins

LA IMAGEN DE LAS CIUDADES: MULTICAPA, EN PLAZA E IMAGINARIAS 115
Daniel Díez Martínez | Marta Muñoz Martín

ENTRE RUINAS Y ESCOMBROS. REPRESENTACIONES E INTERPRETACIONES DE LA CIUDAD SÍSMICA 125
Carla Fernández Martínez

ETNOGRAFÍA PATRIMONIAL EN EL CERRO DEL ÁGUILA (SEVILLA). CENTRIFUGANDO EL PATRIMONIO CULTURAL URBANO 135
Carlos García de las Bayonas Abelleira

CIUDADES SOÑADAS, CIUDADES ENMASCARADAS, LAS ALEGORÍAS DE SAUL STEINBERG 143
Luis García Gil | Javier Francisco Raposo Grau

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LOS TEXTOS ARTÍSTICOS DE LA EDAD MODERNA 155
Verónica Gijón Jiménez

LA CIUDAD FRONTERIZA: MIRADAS CRÍTICAS DESDE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA 165
Esmeralda Gómez Galera

ÍNDICE

DIBUJAR LA CÚPULA. EL CENTRO DE LA MALAGUEIRA 175
Pedro Guilherme | Sofia Salema

CIUDADES CON GÉNERO. ESTUDIO DEL SESGO DE GÉNERO URBANO A TRAVÉS DE LOS NOMBRES DE CALLES . 185
Dolores Gutiérrez-Mora | Daniel Oto-Peralías

LA TÉCNICA Y LA MÁQUINA COMO UTOPÍA URBANA EN LA ICONOGRAFÍA ESTRIDENTISTA, MÉXICO 1920-1935..... 195
Mario Hernández González

PARÍS A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOS ARTISTAS: IMPRESIONISMO Y FOTOGRAFÍA..... 203
Arianna Iampieri

LA HISTORIA URBANA DE MADRID A TRAVÉS DE LA OBRA DE LA ARQUITECTA
MARÍA JUANA ONTAÑÓN SÁNCHEZ (1920-2002) 211
Elisa Izquierdo Roiz

UNA CASA EN MEDIO DE LA CALLE: UNA APROXIMACIÓN A LAS VIVENCIAS PÚBLICO/PRIVADAS QUEER 219
Javier Jiménez Leciñena

PROPUESTA DE HIPÓTESIS VISUAL PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA
MEZQUITA ALJAMA DE GRANADA (SIGLO XV)..... 227
Juan Carlos Lara Bellón

RENOVACIÓN URBANA Y DISPUTA POLÍTICA: GENTRIFICACIÓN Y PRODUCCIÓN
DE GLOBALIDAD EN MADRID Y BARCELONA..... 235
Pedro Limón López

EL LENTO REGRESO DE PICASSO A MÁLAGA. UNA APROXIMACIÓN AL
TRATAMIENTO INFORMATIVO DE LA FIGURA DEL ARTISTA EN *DIARIO SUR* (1937-1973)..... 253
Antonio Javier López Carmona | Elena Blanco Castilla

ESTACIÓN CENTRAL DE AUTOTRANSPORTES DE GUADALAJARA Y SU MEMORIA URBANA DE LA MODERNIDAD 263
Juan López García | Ana Karina Meza de la Torre

IMÁGENES VISUALES DE LA CIUDAD DE LUGO A TRAVÉS DE LA HISTORIA..... 275
Francisco-Xabier Lauzao-Martínez

URBAN FICTIONS, REALIDAD Y FICCIÓN EN LA CIUDAD GLOBAL..... 287
Laia Manonelles Moner

VISIONES DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA AFRICANA ESCRITA POR MUJERES 295
Elena Marcén Guillén

LA ELOCUENCIA DE LA RUINA EN LA GUERRA CIVIL Y POSGUERRA ESPAÑOLA 307
Julia Martínez Cano

UNA MIRADA A LA CIUDAD DESDE SU INTERIOR: ESPACIOS PÚBLICOS Y
PRIVADOS EN LA PINTURA SEVILLANA DEL S.XIX..... 317
Carmen María Molina Alcalá

CIUDAD Y ESPACIOS SIMBÓLICOS: CARTOGRAFÍA DE PODER DE LAS FAMILIAS
CONVERSAS EN ZARAGOZA EN EL SIGLO XV 329
Miguel-Ángel Motis-Dolader | Ana Ruiz-Varona

PAPAGAIO, DE MARIBEL LONGUEIRA Y LUÍSA VILLALTA. CRÓNICA
FOTOGRÁFICO-POÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN DE UN BARRIO 339
María Xesús Nogueira Pereira

ACCIONES CONTRA LA DESCONEXIÓN. ESTRATEGIAS DE INTERACCIÓN PARA
COMPRENDER, DESEAR Y AMAR LA CIUDAD 347
Marta Pérez Rodríguez | Paula Cardells Mosteiro

VISIÓN PERIFÉRICA. SECUENCIACIÓN FOTOGRÁFICA POR EL PAISAJE PERIURBANO DE MADRID 355
Carlota Sáenz de Tejada Granados | Rocío Santo-Tomás Muro | Eva J. Rodríguez Romero

EL DIBUJO DE LA NUEVA CIUDAD. LA GESTIÓN GRÁFICA DE LOS NUEVOS PLANTEAMIENTOS URBANOS 365
Mª Asunción Salgado de la Rosa | Javier Francisco Raposo Grau | Belén Butragueño Díaz Guerra

EL ESPACIO PÚBLICO Y LOS RITUALES DE LA CONMEMORACIÓN DE LOS SUCESOS VIOLENTOS DEL ÚLTIMO SIGLO 379
Ioana Georgiana Şerbănoiu | Angelique Trachana

CIUDAD, CINE Y CULTURA AUDIOVISUAL

CIUDAD Y SÍNTOMAS FILMADOS: ESPACIO Y TIEMPO EN LA BARCELONA CINEMATOGRÁFICA 393
Inés Aquilué Junyent

DE PERROS CALLEJEROS A *BIEN DURO*. INFLUENCIAS DE LA ESTÉTICA QUINQUI SOBRE EL IMAGINARIO DEL BARRIO DE LA MINA 403
Mónica Aubán Borrell

CIUDAD SOBRE RUEDAS. VISIONES DEL AUTOMÓVIL EN EL CINE URBANO MEXICANO 413
Georgina Cebey

OMAR LITTLE. EL HACKER URBANO Y EL ACTIVISMO BANDIDO 423
Juan Carlos Castro-Domínguez

LAS CIUDADES EN *THE WALKING DEAD*: IMÁGENES DEL MUNDO 431
Arturo Encinas Cantalapiedra

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ICONOSFERA DIGITAL URBANA: IMÁGENES, MEDIACIONES, (INTER)ACCIONES 441
Alejandro García García | Eduardo Roig Segovia

SOKÚROV DESDE DOSTOIEVSKI. LA CIUDAD DE PÁGINAS SUSURRANTES 453
Pablo López Santana

LUMIÈRE EN GUADALAJARA. LA CIUDAD EN EL CINE AFICIONADO DE TOMÁS CAMARILLO 465
Víctor Iniesta Sepúlveda

LA IMPOSIBILIDAD DEL DESEO EN LA EUR42, ANÁLISIS SECUENCIAL DE *L'ECLISSE* (1962) DE MICHELANGELO ANTONIONI 475
Lara Madrid del Campo

LA MEMORIA VISUAL DE LA CIUDAD CONFORMADA A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS DE TELEVISIÓN 483
Juan Carlos Marcos Recio | Paloma Hidalgo Goyanes

LA ETERNA BELLEZA: ECOS DEL CINE SORRENTINIANO EN LA CIUDAD DE ROMA 493
Enrique Mena García

CINE CHILENO DOCUMENTAL Y MEGATERREMOTOS DE VALDIVIA-1960 Y CAUQUENES-2010 503
Iván Méndez Olivares

LA *FLÂNEUSE* LIBRE. ENRAIZAMIENTO, RELACIONES Y DESEXUALIZACIÓN EN LA PARÍS DE *CLÉO DE 5 A 7* DE AGNÈS VARDA 511
Laura Mercader Amigó

SPACE SYSTEM: LA CIUDAD COMO RECLAMO PUBLICITARIO EN LA OBRA DE WOODY ALLEN 519
Marta de Miguel Zamora

LA HAINE: REPRESENTACIONES DEL ESPACIO DE LA PERIFERIA 527
Diana González Fonseca

LONDRES DESPUÉS DEL BLITZ: VIVIENDAS DE POSGUERRA Y ESPACIOS DE MUJERES 535
Sigrid Preissl

LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO. IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO Y CULTURAL 545
Rocío Ramírez Villalpando

FILMAR LA CIUDAD: MADRID Y SU ESPACIO URBANO EN EL CINE DE BASILIO MARTÍN PATINO 555
Javier San Andrés Corral

ANÁLISIS DEL ESPACIO FÍLMICO EN EL DOCUMENTAL DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS 563
Ángel Sancho Rodríguez

LA CIUDAD (RE)CREADA, LA URBE FILMADA: LA NARRACIÓN DE LA METRÓPOLIS EN "A ROMA CON AMOR" (WOODY ALLEN, 2012) 575
Mónica Tovar-Vicente

LA CIUDAD Y LAS MUSAS. JOSE LUIS GUERIN, BANKSY Y EL ARTE CALLEJERO 585
Teresa M. Vilarós-Soler

CULTURA Y REVITALIZACIÓN URBANA: DISTRITOS, PERIFERIAS Y NUEVOS ENCLAVES CULTURALES

DISTRITOS CULTURALES: CUESTIONES DE CONCEPTO A REVISIÓN 595
Pilar Aumente Rivas

PIONERAS DE UN ACCESO ABIERTO A LA CIUDAD: ALANNA HEISS, DORIS C. FREEDMAN Y ANITA CONTINI 617
María F. Carrascal Pérez

CENTROS CULTURALES EN LA PERIFERIA DE ROMA. NUEVAS POLÍTICAS DE REGENERACIÓN URBANA 627
Miguel Ángel Chaves Martín

METABOLISMUS CITY 637
Esther Ferrer-Román | Laura Mercedes González Santana

ESPACIOS CULTURALES Y ARTÍSTICOS: EN BÚSQUEDA DE UNA NOMENCLATURA UNIFICADORA 647
Jennifer García Carrizo

EL PAPEL DE LA "CULTURA OCULTA" EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE EN LAS CIUDADES 655
Laura Parsons

LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES: CREACIÓN, DIFUSIÓN CULTURAL Y COMUNIDAD ARTÍSTICA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA 665
Miguel Pazos Otón | Miguel Anxo Rodríguez González

SOSTENIBILIDAD Y DISTRITOS CULTURALES: BANKSIDE, SOUTH BANK Y LONDON BRIDGE 677
Estíbaliz Pérez Asperilla

CAPITAL CULTURAL Y CAPITAL FINANCIERO: ENCUENTROS Y TENSIONES A TRAVÉS DEL ARTE EN LONDRES 687
Gracia Ramírez Cruz

EL DISTRITO CULTURAL DE SONGZHUANG: CAPITAL DEL ARTE CHINO 695
Daniela Reyes Marcos | Alfonso Da Silva López

ARTE, ARTISTAS, ESPACIO PÚBLICO Y POLÍTICAS CULTURALES

THE SOUND AND THE PUBLIC SPACE: *LIVERBEATLESPOOL* (2004) BY CILDO MEIRELES 707
Caroline Alciones de Oliveira Leite

EPÍTOME ARQUITECTURAL DE UN ESCULTOR. ÁNGEL FERRANT, LA ESCUELA DE MONTES Y LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA 717
Ignacio Asenjo Fernández

REPENSANDO EL DISCURSO URBANO LETRISTA Y SITUACIONISTA DESDE LO ATMOSFÉRICO 729
Quim Bonastra

ARTE Y URBANISMO SITUACIONISTA 739
María del Carmen Caballé Tutosaus

RUINAS URBANAS Y MONUMENTOS INESPERADOS, UNA RECREACIÓN DEL PASSAIC DE SMITHSON 749
Isabel Carralero Díaz | Sara Torres Vega

PERSPECTIVAS EN TORNO AL ARTE DE CALLE. NORTE, CENTRO Y SUR EN DIÁLOGO. POLÍTICAS PÚBLICAS, COMUNIDAD Y CONSERVACIONISMO EN AMÉRICA LATINA 759
Carla Coluccio | Ana Lizeth Mata Delgado | María Fernanda Jaramillo

RECLAM, UN PROYECTO MURAL PARTICIPATIVO. FASE 1: EL MURO, VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN E INTERACCIÓN 769
Enric Font Company

THE ROLE OF PUBLIC ART IN SMART CITIES 779
Beste Gokce Parsehyan

UNA COREOGRAFÍA DE LA MIRADA EN EL ESPACIO CIUDADANO A PROPÓSITO DE *ASSEMBLAGE* (M.CUNNINGHAM, R.MOORE, 1968) 785
José Ignacio Lorente Bilbao | Bárbara Díaz Ríos

UN MUSEO PARA EL PUEBLO: LAS EXPOSICIONES ITINERANTES DEL FRANQUISMO 797
Beatriz Martínez López

ALFREDO PIRRI Y LA LUZ: DEL ICONO LOCAL A LA RECUALIFICACIÓN TERRITORIAL 807
Fernando Moral Andrés

JOAN JONAS REPIENSA EL ESPACIO 815
Paula Nogueira Ramos

EL ARTE INMUEBLE DE MARTÍN CHIRINO: TRES RETOS EN ESPACIOS URBANOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE 823
Ruth Pino Suárez

EL GRAFFITI COMO PARADIGMA DE INTERRELACIÓN ENTRE LA CIUDAD Y EL ARTE URBANO. EL CASO DE «MUELLE», EL PRIMER GRAFITERO ESPAÑOL 835
Francisco Reyes-Sánchez | Alberto García-García

ESTUDIANTES EN PERIFERIA. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL COMO OPORTUNIDAD PARA EL ARRAIGO DEL ALUMNADO EN EL BARRIO 843
Francisco Javier Romero Varo

CAFÉS HISTÓRICOS DE MADRID COMO ESPACIOS DE REUNIÓN Y DE ARTE PARA LOS HUMORISTAS: LA EXPOSICIÓN DE CARICATURAS DE *SIRIO* EN EL *CAFÉ DE CASTILLA* (1929) 853
Mónica Vázquez Astorga

LABORATORIOS URBANOS: GESTIÓN CULTURAL, PRÁCTICAS COLABORATIVAS Y REDES SOCIALES

#BARRIOMAREXISTE: REDES SOCIALES Y ACTIVISMO VECINAL 863
María Abellán Hernández | María José Centenero de Arce

FACTIBLES: APROXIMACIÓN A UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DESDE LA CONVERGENCIA ARTE-GEOGRAFÍA 873
Carmen Andreu Lara | Antonio García García

ARQUITECTURA PARA HABITAR EN COMUNIDAD 885
Ramón Barrena Etxebarría | Enkarni Gómez Genua | Beatriz Moral Ledesma

ÍNDICE

APRENDIZAJES COLECTIVOS: LA CIUDAD COMO LABORATORIO PARA LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS 899
Anna Borisova

PAISAJE URBANO Y ADHESIÓN DE LA CIUDADANÍA A SU PATRIMONIO CULTURAL LOCAL. PROPUESTA DIDÁCTICA EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL 909
Belén Calderón Roca

EL VALOR DE LAS CIUDADES PATRIMONIO MUNDIAL EN PELIGRO Y SU PROCESO DE DESARROLLO 919
Concepción Foronda-Robles | Maria Rojas-Pavón

VOLTAJE (SALÓN DE ARTE Y TECNOLOGÍA) - ARTE DIFERENTE PARA UNA CIUDAD DIFERENTE 929
Carmen Gil Vrolijk

MI BARRIO, MEDIACIÓN ARTÍSTICA CON INFANCIA EN RIESGO DE EXCLUSIÓN 935
Ana Pérez Hernández

COALICIÓN, VALORIZACIÓN Y ARTE. EL PROCESO DE ESTABLECIMIENTO DEL BARRIO SAN FELIPE COMO EL BOGOTÁ ART DISTRICT 945
Camilo H. Rojas Garcés

EL PALACIO DEL INFANTE DON LUIS DE BOADILLA DEL MONTE. REHABILITACIÓN Y CONTENIDO CULTURAL (1999-2019) 957
Carlos Treviño Avellaneda

DINÁMICAS ARQUITECTÓNICAS Y URBANAS CONTEMPORÁNEAS

EXPLORANDO LOS MEMORIALES EN TANTO ESPACIOS DE MEMORIA A TRAVÉS DE DOS ESTUDIOS EMPÍRICOS ... 969
Ignacio Brescó de Luna

INSTRUMENTALIZACIÓN DEL HUECO EN ARQUITECTURA: INTERACCIONES CONTEMPORÁNEAS CON EL ENTORNO 979
Emilio Cachorro Fernández

MIGRACIONES Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE JULIACA EN EL ALTIPLANO PERUANO. SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA 989
Rubén Cacsire Grimaldos | Angelique Trachana

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS INTEGRAL DEL CONTEXTO URBANO: EL BARRIO DE ISOLA (MILÁN) 999
Angel Cordero Ampuero

DIEZ VERSIONES DE ASPLUND EN SAN GIORGIO. EL PABELLÓN DEL VATICANO EN LA XVI BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENECIA 1009
Ricardo Hernández Soriano

PLANES Y PROYECTOS EN LA CONFORMACIÓN DE LA PROLONGACIÓN DE LA CASTELLANA 1017
Silvia Herrero Alonso

EL CUBO DE LA HABANA. SOCIOLOGÍA Y ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN DIÁLOGO CON LA CIUDAD HISTÓRICA 1029
Antonio Jiménez-Delgado

COMO LA IMAGEN ARQUEOLÓGICA SEDUJO LOS ARQUITECTOS DE LAS CIUDADES POSMODERNAS 1039
Marco Lecis

EL HAPPENING EN LA ARQUITECTURA PARTICIPATIVA 1049
Rocío de los Llanos Herrera Flores

PAISAJE URBANO HISTÓRICO

LA GRAN VÍA COMO LUGAR PARA VIVIR. MADRID 1910-1930. GRAN VÍA Nº1 1059
Juan de Andrés Martínez

ANÁLISIS DE PAISAJE URBANO HISTÓRICO MEDIANTE MODELOS DE RE-CREACIÓN VIRTUAL: PANORAMA DE GRANADA DE PIER MARIA BALDI EN 1668 1067
Raúl Campos López | Inmaculada López Vílchez

RESILIENCIA RESIDENCIAL: FLEXIBILIDAD Y ADAPTABILIDAD TIPOLÓGICA DE LA VIVIENDA PROTEGIDA EN ZARAGOZA 1077
Noelia Cervero Sánchez

LAS INFRAESTRUCTURAS FERROVIARIAS COMO ARTÍFICES DE LA MODIFICACIÓN DE LA FORMA Y DE LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PAISAJES URBANOS EN LAS CIUDADES CÁNTABRAS 1089
Carmen Delgado Viñas | Sara Lagüera Díaz

PAISAJE CULTURAL: ANÁLISIS VISUAL DEL PAISAJE DE SANTA TEREZA (BRASIL) 1101
Pauline Fonini Felin | Bruna Nunes Molon

PLAZAS - MUNDO DE BAGDAD, DAMASCO Y BEIRUT 1111
José Luis Gómez Ordoñez | Celia Martínez Hidalgo

EL PROCESO DE INDUSTRIALIZACIÓN DE BILBAO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS CARTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL 1121
Telmo Gómez Unzueta | Mar Marcos Molano

EL PASEO DE LA EXPLANADA DE ALICANTE: LA CONSOLIDACIÓN DE UN PAISAJE URBANO HISTÓRICO FRENTE AL MAR 1131
Olga Grao-Gil

EL PALACIO ITAMARATY COMO PUNTO DE HENDIDURA EN LAS RELACIONES ARTE-ARQUITECTURA BRASILEÑAS 1141
Leandro Leão

PAUTAS CULTURALES DE (RE)APERTURA AL PAISAJE EN LA ALHAMBRA CRISTIANIZADA 1151
Marta Rodríguez Iturriaga

ESPACIOS UMBRAL EN MADRID: VISIONES DESDE LA MEMORIA HACIA LA CIUDAD FUTURA 1163
Eva J. Rodríguez Romero | Rocío Santo-Tomás Muro | Carlota Sáenz de Tejada Granados

PRESENCIAS INFRAESTRUCTURALES. EL “AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES” EN LISBOA. 1171
Pablo Villalonga Munar | Anna Sala Giralt

PATRIMONIO CULTURAL URBANO: LA HUELLA DE LA ESTRUCTURA HISTÓRICA CAÑARIEGA EN LA CIUDAD 1181
David Villanueva Valentín-Gamazo

VISIONES URBANAS.
IX JORNADAS INTERNACIONALES ARTE Y CIUDAD

Presentación

Miguel Ángel Chaves Martín
Director de las Jornadas
Universidad Complutense de Madrid

La ciudad es un cruce de miradas, una simultaneidad y una sucesión de visiones transversales que desde los distintos ámbitos se acercan al fenómeno urbano. No hay una única manera de ver y contar la ciudad, de sentirla, experimentarla y apropiarse de algunos de sus espacios para vivirlos, usarlos, transitarlos o contemplarlos. 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. Así, desde las múltiples visiones urbanas, tratamos de revelar a través de una mirada crítica en diversas ciudades y en diferentes momentos, las poéticas urbanas que surgen de esa aproximación e interrelación entre una amplia gama de comportamientos asociados a la producción, gestión y difusión artísticos en el marco de la ciudad y especialmente en el contexto contemporáneo.

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

La ciudad y sus múltiples visiones vuelve a convertirse en foco de atención de la necesaria mirada interdisciplinar con la que siempre se han planteado las Jornadas Internacionales Arte y Ciudad que este complejo 2020 convocaron y desarrollaron su IX edición, como plataforma de reflexión y debate, incidiendo en el protagonismo de lo urbano como el lugar en el que se desarrollan actualmente las manifestaciones artísticas más reconocidas y relevantes de la creación contemporánea, desde el diseño 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.

Dando continuidad a anteriores convocatorias, 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 contemporáneas, buscando la imbricación de ponencias y comunicaciones más allá de la sesión para la que inicialmente se habían planteado, y que creemos ha quedado bien reflejado en los siete grandes bloques temáticos que organizan esta publicación:

- Ciudad y Representación: imágenes, imaginarios y memoria urbana
- Ciudad, cine y cultural audiovisual
- Cultura y revitalización urbana: Distritos, periferias y nuevos enclaves culturales
- Arte, Artistas, Espacio Público y Políticas Culturales
- Laboratorios urbanos: gestión cultural, prácticas colaborativas y redes sociales
- Dinámicas arquitectónicas y urbanas contemporáneas
- Paisaje Urbano Histórico

Antes de concluir estas líneas, quiero reconocer y agradecer 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, más aún en un panorama tan difícil e incierto como el que nos ha hecho pasar este año por la excepcional situación de la pandemia que terminó llevándonos a la celebración online, por primera vez, de este evento. El éxito de los resultados es conse¬cuencia 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 in¬vestigación convocantes. Un agradecimiento especial a los miembros del Comité Científico que, junto al grupo de evaluadores, redoblaron sus esfuerzos y tiempos poniendo de manifiesto la alta calidad de las comunicaciones presentadas. A los ponentes, Christian Heuchel, Rachel Granger, Pilar Aumente, Paolo Desideri y Alfredo Pirri, así como a los coordinadores de Sesión, Ángel Sancho, Estíbaliz Pérez, Jennifer García, Fernando Moral y Elena Merino, y al resto de miembros del Comité Organizador y de la Secretaría Técnica de las Jornadas por todo el trabajo realizado, siempre con la mejor disposición y excelentes resultados. A todos, mi más sincero agradecimiento.

La ciudad ha sido y continúa siendo campo de actuación privilegiado, escenario mutante en que diversos y complejos factores ideológicos determinan o son influidos por las prácticas artísticas. Este complejo entramado cultural que es la ciudad, y especialmente la ciudad contemporánea, ha sido desde su gestación referencia continuada e inestimable para los artistas que han sabido leer en ella las distintas concepciones de lo moderno, y se han dejado estimular por ella hasta hacerla generadora de sus visiones, de sus anhelos y también de sus rechazos. Desde la contemplación a la intervención en el espacio urbano, desde las ciudades representadas al arte público, desde la sugestión al caos, la ciudad se convierte en el objeto de las miradas que artistas, arquitectos, urbanistas, fotógrafos, viajeros e intelectuales, entre otros protagonistas de lo urbano, nos han ido dejando a lo largo del tiempo, en ese proceso de construcción de la ciudad que implica también el plano temporal como espacio vivido y percibido por el ciudadano. Espacio, por tanto, que alberga diversidad de grupos sociales estableciendo relaciones entre esos grupos actuando sobre nuestro acontecer diario, influyendo en nuestra manera de pensar, sentir, imaginar, trabajar. La ciudad, el paisaje urbano, se manifiesta así como algo más que un simple espacio territorial que cobija a los ciudadanos dentro de sus límites urbanos. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por quienes los ocupan, con significado, con valor antropológico, donde relaciones y miradas se complementan e interaccionan. Experimentamos y vemos la ciudad como colectivo y como ser social, cruzamos miradas desde la historia, desde el paisaje, desde la técnica y desde las instituciones, desde el punto de vista del artista plástico al cineasta, del fotógrafo al arquitecto, del diseñador al filólogo, del profesional de la comunicación al periodista, del ciudadano al viajero, enriqueciendo constantemente las visiones urbanas con las que vamos conformando el paisaje de nuestras ciudades vividas y soñadas.

Ciudad y Representación: Imágenes, Imaginarios y Memoria Urbana

LA INQUIETANTE OTREDAD DE LA CIUDAD IMAGINARIA: *LA OTRA PARTE*, DE KUBIN, Y *LA INVENCIÓN DE MOREL*, DE BIOY CASARES

The uneasy otherness of the imaginary city: Kubin's The Other Side, and Bioy Casares' The Invention of Morel

Tania Alba Rios
Universitat de Barcelona
alba@ub.edu

Resumen

La intención de este trabajo es la de explorar, mediante el análisis, la contextualización y comparación de las novelas *La otra parte*, de Kubin (1908) y *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940), de qué manera la ficción especulativa y la literatura distópica alrededor del tema de la ciudad reflejan las inquietudes y angustias de sus autores, así como de la época a la que pertenecen, no tanto para proponer un modelo alternativo, sino para exponer la inconsistencia de los imaginarios ideales. Tomando también en consideración las motivaciones y las particularidades de la elaboración de estas dos obras, se observará cómo, pese a las diferencias entre dichas novelas, tanto por su procedencia como por los modelos que despliegan, presentan importantes puntos en común en su advertencia de cómo el ideal de la ciudad imaginaria contiene en sí mismo su reverso distópico. Ambas se anticipan y se adelantan, además, a la ciudad y el urbanismo contemporáneos en sus vertientes de la realidad virtual y aumentada y de la hiperrealidad según la teorizó Baudrillard.

Palabras clave

Arte, literatura y ciudad, otredad, siniestro, hiperrealidad, distopía.

Abstract

The aim of this work is to explore, through the analysis, contextualization and comparison of the novels *The other side*, by Kubin (1908) and *The invention of Morel*, by Adolfo Bioy Casares (1940), in which way speculative fiction and dystopian literature around the subject of the city reflect their author's concerns and anxieties, as well as the discomfort of the eras to which they belong. It's not about proposing an alternative model, but to expose the inconsistency of the ideal imaginary. Considering as well the motivations and particularities of the elaboration of these two works, it will be observed how, despite the differences between these novels, both have important common points in the models they display: the warning about the idealization of the imaginary city, for it contains in itself its dystopian reverse. Furthermore, both anticipate the contemporary city and urban planning in its aspects of virtual and augmented reality and hyperreality as Baudrillard theorized.

Keywords

Art, literature and city, otherness, uncanny, hiperreality, dystopia.

1. INTRODUCCIÓN[1]

La definición freudiana de lo siniestro (lo espantoso que de súbito afecta a lo conocido y familiar), así como la raíz del término en lengua alemana —*heimlich* (*íntimo* y *conocido*, por una parte; *secreto* y *oculto*, por la otra)—, aúna los contrarios de *familiar* y *extraño* al mismo tiempo: tal es "*la ambivalencia* del término *heimlich*, que acaba coincidiendo con su antítesis: *unheimlich*" (Freud, 1973: 2488. En cursiva el original). Otros términos afines son la angustia y el miedo. Y, si tenemos en cuenta que uno de los temas que facilita la emergencia de dicha categoría estética es el del deseo que se hace realidad (Freud, 1973: 2497), y que según la teoría psicoanalítica el acercamiento real al objeto fantaseado produce precisamente una angustia intolerable[2], deducimos fácilmente que el ideal de la ciudad imaginaria contiene en sí mismo su reverso distópico. Pues esa inquietante otredad que puede emerger de la utopía refleja las inquietudes, deseos y temores no solo de lo personal e individual, sino de lo social y colectivo.

Las novelas *La otra parte* (1909), de Alfred Kubin (1877-1959), y *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), exploran estas cuestiones a partir de las creaciones, en el primer caso, de una ciudad asiática de nueva planta, pero de vetustos edificios transportados íntegramente —así como sus habitantes— desde Europa; en el segundo caso, de un escenario virtual repetido en bucle en una isla desierta. En ambos casos, el artífice de tales escenarios es de difícil acceso y la razón de ser de sus invenciones se plantea de entrada como un enigma para los protagonistas de sendas novelas.

Teniendo en consideración los contextos y particularidades de la elaboración de estas dos obras, esta propuesta pretende explorar cómo la ficción especulativa y la literatura distópica alrededor del tema de la ciudad reflejan las inquietudes y angustias de sus autores, así como de la época a la que pertenecen, no tanto para proponer un modelo alternativo, sino para exponer la inconsistencia de los imaginarios ideales. Pese a las diferencias entre dichas novelas, tanto por su procedencia como por los modelos que despliegan, ambas se anticipan y se adelantan a la ciudad y el urbanismo contemporáneo en sus vertientes de la realidad virtual y aumentada y de la hiperrealidad según la teorizó Baudrillard.

2. BREVE APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO Y LA UTOPÍA

Los imaginarios producidos por la fantasía pueden constituir un punto de evasión ante la realidad, pero también pueden proceder de las angustias e inquietudes de la mente que imagina al interrogarse sobre dicha desazón y buscar salidas a la situación que la provoca. Nos encontramos como resultado, en todo caso, con una situación ambigua entre el placer y el dolor que nos mantiene atentos a su curso. La literatura fantástica es uno de los vehículos para transitar por esta ambivalencia. Esta consiste, como recoge el teórico y escritor David Roas, en la exposición de "un conflicto entre lo real y lo imposible", y su objetivo es "reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla" (Roas, 2008: 103). Este autor toma a continuación las palabras que Bioy Casares, que resumen lo expuesto: "Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad" (citado en Roas, 208: 103-104). Dicho conflicto, pues, requiere de la complicidad con el espectador, quien también habrá de dialogar y poner en duda el concepto de la propia realidad en que habita —una realidad cambiante en cuanto a su conocimiento y comprensión a la que también el género fantástico se va adaptando—; de ahí su carácter transgresor (Roas, 208: 108).

---

[1] Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (xix-xx)", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-105288GB-100).

[2] Véase, por ejemplo, *El acoso de las fantasías* de Žižek, donde este sostiene, siguiendo a Lacan, que la fantasía es el soporte de la realidad, la que la hace llevadera, y además transforma, ocultándolo, el núcleo de lo Real (instancia lacaniana referida a aquello imposible de simbolizar y por tanto de verbalizar) de nuestro deseo. Acercarse demasiado a la fantasía mostraría sus inconsistencias y, por lo tanto: "Para poder funcionar, la fantasía debe permanecer "implícita", debe mantener cierta distancia con respecto a la textura explícita simbólica que sostiene", y "la brecha que separa la belleza de la fealdad es por lo tanto aquella que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real" (Žižek, 2010: 26, 30).

Algo similar sucede con la utopía[3] entendida como sociedad inexistente y sus derivaciones, sea en su carácter positivo (*eutopía*) o negativo (*distopía*), como la entiende el teórico Lyman Tower Sargent, para quien aquella existe desde los albores de la humanidad, en primer lugar en relación con el cuerpo y más adelante con la ciudad, y "expresa necesidades, deseos y esperanzas profundamente arraigados" (Sargent, 1994: 28)[4]; cuya historia es la de aquellos que han soñado con una vida mejor, pero que también incluye la de aquellos que consideran que el sueño de unos es la pesadilla de otros (1).

También este juego, este vaivén, se halla en el centro de las dos novelas que nos ocupan, y cuyo argumento pasamos a sintetizar a continuación con el fin de poder avanzar más adelante en su análisis y comparación de un modo más clarificador.

3. *LA OTRA PARTE* Y *LA INVENCIÓN DE MOREL*: SÍNTESIS, CONTEXTOS Y MOTIVACIONES

La otra parte es una novela ilustrada cuyo protagonista, un dibujante el nombre del cual no se nos revela, es visitado por Franz Gautsch, el emisario de un antiguo compañero de estudios llamado Claus Patera, para invitarlo como residente al país fundado por este: el Reino de los Sueños. Multimillonario al convertirse en heredero de un matrimonio perteneciente a la aristocracia china sin descendencia, a cuya mujer había socorrido, Patera se instala en algún lugar de la región de Tian Shan, cerca de una comunidad mongólica que lo había ayudado a sanar una herida. Inmediatamente comienza a construir su reino trasportando desde Europa edificios y todo tipo de objetos cuyo denominador común es su vetustez, pues su reino había de ser un "refugio para los descontentos con la cultura moderna" (Kubin, 1988: 16) y como tal lo había fortificado en aquel lugar aislado del cual no ofrece más detalles sobre su emplazamiento concreto. El protagonista es instado a guardar silencio sobre tal revelación, y a decidir si mudarse allí con su esposa, donde no les faltaría de nada, tras el pago de una considerable suma para los gastos del viaje y el inicio de su vida en Perla, la capital del reino, y un retrato de Patera como salvoconducto para acceder al misterioso lugar. Tras un viaje agitado, ante las puertas del reino, la esposa del dibujante comprende con angustia que ya no habrá de salir de aquel lugar. Se trata de una ciudad anclada en el siglo anterior, extraña, habitada por no menos extravagantes personajes, de clima cálido y siempre cubierta de nubes que no dejan ver el sol. La esposa del dibujante no tarda en enfermar. Su gravedad y una serie de hechos extraños insta al protagonista a visitar a Patera, sin cuyo consentimiento no puede abandonar el Reino. Pero la extrema burocracia se lo impide y solo tras numerosos intentos logra audiencia con el Amo, presentado como un ser casi sobrenatural, que le promete ayuda. Sin embargo, su esposa acaba muriendo. Al poco tiempo entra en escena otro extraño personaje, opuesto a Patera pero también de una gran fortuna: el norteamericano Hércules Bell, abanderado del progreso, que dice traer la liberación del Reino y anima a los ciudadanos a rebelarse contra Patera. Tras un trance colectivo del que pocos se salvan, se sucede una lucha apocalíptica, orgiástica y de gran violencia entre ambos bandos en el que el fundador del reino es, junto a este, destruido tras pasar por una serie de metamorfosis. No queda nada, ni siquiera el crédito de lo sucedido, para el vencedor Bell. El protagonista aventura que tal vez Patera fuera una creación de la tribu mongólica colindante al lugar (que permanecieron al margen, pero atentos, al desastre), y logra finalmente volver a Europa para recuperarse en un sanatorio.

La invención de Morel es el relato de un prófugo (también sin nombre) que consigue llegar a una isla desierta del Pacífico para mantenerse oculto de la justicia. Un comerciante italiano (Dalmacio Ombrellieri) al que conoció en Calcuta le había informado de aquel remoto lugar en el que, en 1924, "gente blanca" había construido un museo, una piscina y una capilla, pero que no le recomienda por ser el origen de una

[3] Tanto *La otra parte* como *La invención de Morel* han sido incluidas en el género fantástico, en el distópico, surreal, incluso, la segunda, dentro del ámbito de la ciencia ficción, géneros que por otra parte autores como Roas se dedican a distinguir. Sobre la de Kubin, por ejemplo, Sela Bozal se interroga: "Esta novela, en apariencia utópica y con elementos claramente fantásticos, es un compendio de imágenes que enlazan, unen, complementan y abren nuevos significados en la obra global del artista y es precisamente esta multiplicidad la que ha posibilitado tantas y tan diferentes interpretaciones, hasta el punto de que las opiniones se cruzan: ¿es fantástica, utópica, onírica, política, alegórica…?" (BOZAL, 2010: 98). No se trata, aquí, de realizar una distinción de géneros, pero sí de apuntar cómo ambas novelas cuentan con importantes elementos de los que han sido mencionados.

[4] "Utopia expresses deep-seated needs, desires and hopes".

extraña enfermedad que va causando una especie de necrosis que comienza corroyendo el cabello, las uñas y piel. Pese a la advertencia, el fugitivo se dirige a aquel lugar, y pronto descubre unas presencias humanas de las que teme sean sus perseguidores, pero que al observar desde una distancia prudencial identifica con unos turistas, que tal vez tuvieran algo que ver con la fundación de aquella especie de resort. El protagonista pasa por diversas penurias en la búsqueda de alimentos y refugio para no ser descubierto, quedando expuesto a las mareas, la enfermedad y a la fauna del lugar. Pero no tarda en advertir que aquellos extraños huéspedes no perciben su presencia, lo cual en un intento de racionalización achaca a la alucinación por la ingestión de bulbos y raíces (lo cual explicaría también otros fenómenos extraños como la presencia de dos soles o la extrema calidez dada la estación del año), o incluso, a su propia inexistencia. Aprovecha el ser ignorado para visitar libremente el museo y alojarse en él, para espiar a aquellos individuos que parecen repetir sus acciones cada cierto tiempo y, sobre todo, a Faustine, de la que se enamora e intenta, en vano, cortejar. En Morel encuentra primero un rival en su persecución de Faustine, y descubre que presenta un rango especial entre los habitantes de la isla. Una noche los reúne para explicarles el motivo de su estancia en la misma: Morel es un científico que aspira a la inmortalidad mediante un invento que capta y registra, en todas sus dimensiones, la realidad. Más allá de la grabación y proyección del sonido y la imagen, consigue también captar la materialidad y el olfato de aquello que se interpone a su máquina, y proyectarlo después. Considera que, al ser esta captura integral, consigue también aprehender el alma humana, consiguiendo así la inmortalidad. Informa a sus compañeros de que los ha estado grabando durante una semana que será repetida hasta el infinito. Pero si, como reza la antigua creencia según la cual con la imagen del individuo se apresa también su alma, esta transferencia desgasta progresivamente los organismos vivos que capta y causa su putrefacción. El protagonista, que ha encontrado la maquinaria, y sabiéndose perdido en la isla, memoriza la semana vivida por Faustine y sus compañeros para introducirse también en la grabación de manera que, al sobreexponerse el nuevo registro con el antiguo en su proyección, su presencia quede junto a la de Faustine recreando una historia de amor. Acaba el diario donde refiere toda la historia pidiendo a un futuro espectador que aúne las conciencias de Faustine y la suya para que no solo en apariencia reproduzcan esa semana durante la eternidad.

Como ya he referido, estas novelas pertenecen a diferentes contextos históricos, con casi medio siglo de diferencia, y tampoco tienen un carácter de filiación la una respecto a la otra. Con *La otra parte* cabe tener en cuenta el contexto de la Viena finisecular, que reunió toda una serie de intelectuales pertenecientes a varios ámbitos de las ciencias y las artes, y donde se manifestó de manera más acusada el descontento con las tradiciones y la moral burguesa, que serían puestas en entredicho por esta joven intelectualidad del momento. En palabras de Johann Lachinger:

> El arte de Kubin se hace eco de las corrientes y de las crisis de ese cambio de siglo, donde la consciencia europea y el orden antiguo, con sus estructuras y sus modelos de pensamiento, estaban ya minados, donde la ciencia venía a convulsionar las representaciones que se hacían del mundo y donde las tensiones sociales y nacionales así como el pesimismo reinante estaban haciendo llamamientos a la destrucción, a la liberación y a la realización de nuevas utopías (citado en Cortés, 2014: 12).

Efectivamente, su obra gráfica expresa un malestar que no es solo individual, producto de sus vivencias traumáticas, sino también colectivo, aunque como respuestas muchos artistas, entre ellos Kubin, dieran la espalda al mundo exterior y se centraran en su propia psique, en la búsqueda de su individualidad (Cortés, 2014: 10-12). Las pulsiones antagónicas humanas que Freud denominaría como *Eros* y *Tanatos* (el uno dirigido al principio de placer, el otro como un impedimento interno hacia la consecución del primero), ya habían sido reunidas por el Simbolismo, incluso el Romanticismo (de los que bebe Kubin), en sus imágenes visuales y literarias de un erotismo perverso, vinculado con la enfermedad, la muerte y la violencia. En 1926, en un breve escrito titulado "Desde un país semiolvidado", incluido en *Desde la mesa del dibujante*, el mismo Kubin afirmaría "considero que el arte está irremediablemente unido al inconsciente" (Kubin, 2016: 89)[5].

La invención de Morel se enmarca en la renovación de la literatura fantástica argentina (Martínez, 2012) y en el intercambio cultural producido en el seno de la revista literaria y la editorial *Sur*, fundadas ambas por Victoria Ocampo, aristócrata criolla que pretendía, con esta empresa, y desde

[5] Para las citas realizadas de libros en edición Kindle (la cual se indica, si es el caso, en la bibliografía), puesto que las páginas no van numeradas, la cifra final referida en la cita corresponde, no a la paginación, sino al porcentaje de progreso de lectura, invariable independientemente del lector utilizado y del tipo de letra seleccionado.

> una minoría civilizadora en el caos literario e ideológico de la pampa (…) reestructurar el mundo literario después de la efervescencia y experimentación de los años veinte, y mantener un nivel de decoro literario en un clima ahora radicalizado por el auge de los totalitarismos, la guerra civil española y la segunda guerra mundial (King, 1990: 382).

Tanto Ocampo como Borges y Bioy Casares compartirían una postura a la vez liberal y antifascista que conduciría a diferentes lecturas en relación con su posicionamiento respecto a la denominada "década infame" —sería más claro su antiperonismo posterior—, pues en su mirada y relación con Europa y Norteamérica, "las mismas élites estaban divididas entre anacronismo y modernidad" (King, 1990: 386-388).Los componentes de este grupo cultural tuvieron relación editorial y artística con la vanguardia europea, y su influencia en la obra del mismo se vería claramente reflejada[6].

También difieren las motivaciones de ambos autores en la concepción de sus obras[7]. Para Kubin fue una manera de superar una especie de aturdimiento en una época en la que sus lecturas eran múltiples, pero su trabajo, escaso. A pesar de lo cual notaba que "ahora dibujaba con un trazo mucho más seguro que antes y, esa firmeza, como caída del cielo, era en realidad, la consecuencia directa de los dos años anteriores que yo había consagrado a la pintura" (Kubin, 2016: 33). Buscando un empuje para cristalizar el cúmulo de estímulos artísticos e intelectuales y reflexiones de estos últimos tiempos, viajó con su amigo Fritz von Hermanovsky a Italia, y a su regreso sintió el empuje que no acaba de materializarse:

> no salió absolutamente nada. No me sentía capa de trazar líneas conexas y con algún sentido. Me veía como un niño de cuatro años que por primera vez intentara retratar la naturaleza. Este nuevo fenómeno me asustó, pues, debo repetir, me hallaba interiormente pletórico de deseos de trabajar (…) La otra parte es el punto de inflexión de un desarrollo artístico, y esto se puede ver, tanto implícita como explícitamente, en muchos momentos de la obra (Kubin, 2016: 33).

Como refugio comenzó a idear una historia fantástica a partir de la cual redactaría sin descanso, durante doce semanas, *La otra parte*, que podemos comprender como una elaboración de esas inquietudes inconscientes, de un viaje a ese "lugar otro" de la psique tras el cual siente un gran alivio y comprende que la existencia en su totalidad comprende tanto lo "sublime y extravagante" como lo "vergonzoso, indiferente y trivial" (ibidem). De algún modo, ha podido gestionar mediante esta obra, al darles forma, experiencias y traumas del pasado[8]. Del fatalismo de Kubin podemos pasar a la obsesión por la inmortalidad de Bioy Casares, tema que aparece en varias de sus obras[9], y por el amor. *La invención* fue ideada tras una estancia en el pueblo de Buenos Aires Pardo, donde estuvo reflexionando sobre un posible

---

[6] En el caso de Bioy Casares se insiste en particular (el mismo Borges lo comenta en el prólogo de *La invención de Morel*) en el influjo de la literatura inglesa, con obras como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, o *La isla del doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells, del que Morel sería un trasunto.

[7] Cabe apuntar que ambos autores tienen, además, unos temperamentos bien diferentes: el pesimismo de Kubin, influido en su juventud por Schopenhauer, contrasta con el vitalismo de Bioy Casares, quien sostiene: "Yo tengo una inteligencia pesimista, pero soy una persona de temperamento optimista" (Bioy Casares, 2018: 2). Aunque la muerte esté muy presente en obras como *La invención de Morel* y *Dormir al sol*, prosigue, en esta última trasluce un "gusto" por la vida. Efectivamente, a pesar de que a menudo, en sus relatos y novelas, sus protagonistas se vean abocados a un final infeliz, el deseo de la vida y la búsqueda del placer, aunque esta sea arriesgada, suele quedar bien patente. Contrastan también la soledad de Kubin, que se refugió con su esposa desde 1906 hasta el final de sus días en el castillo de Zwickledt, en Austria, aunque viajaría en diversas ocasiones y formaría parte de grupos artísticos como *Der Blaue Reiter*, y la sociabilidad de Bioy Casares, del que ya se ha mencionado la importancia de las relaciones creativas con la intelectualidad de Buenos Aires; además, solía confeccionar historias mano a mano con su gran amigo Borges y con su esposa, Silvina Ocampo. Norah Borges, la hermana de Jorge Luis, ilustraría la novela.

[8] Ya se ha mencionado la relación del arte y el inconsciente según Kubin; en su autobiografía manifiesta su interés por lo onírico y visionario, incluso lo enfermizo, que desde niño lo ha acompañado y abraza al comprender que este es el germen de su obra (de hecho, el protagonista de su novela tiene numerosos rasgos en común con el autor). En el caso de Bioy Casares, también este se dejaba llevar por los dictados del interior, pero el proceso es, podríamos decir, menos doloroso: ante la pregunta de la entrevistadora Silvia Lemus sobre su interés particular por el género fantástico, Bioy contesta cómo no se trata tanto de un interés personal, sino de lo que su fantasía le proporciona: "No, no creo eso: mi mente me suministra historias fantásticas. Yo sería muy feliz si siquiera una vez me sugiriera una historia que no tuviera nada de fantástica, y que fuera divertida, y que gustara al público, pero no me pasa eso, siempre se me ocurren historias fantásticas" (Bioy Casares, 1998: 11:50-12:15).

[9] En ninguna de ellas, podemos decir, consigue resolverla, de ahí los funestos finales. Pero acorde con el mencionado vitalismo, insiste en el fantaseo y la recreación de los métodos posibles para hallar la inmortalidad.

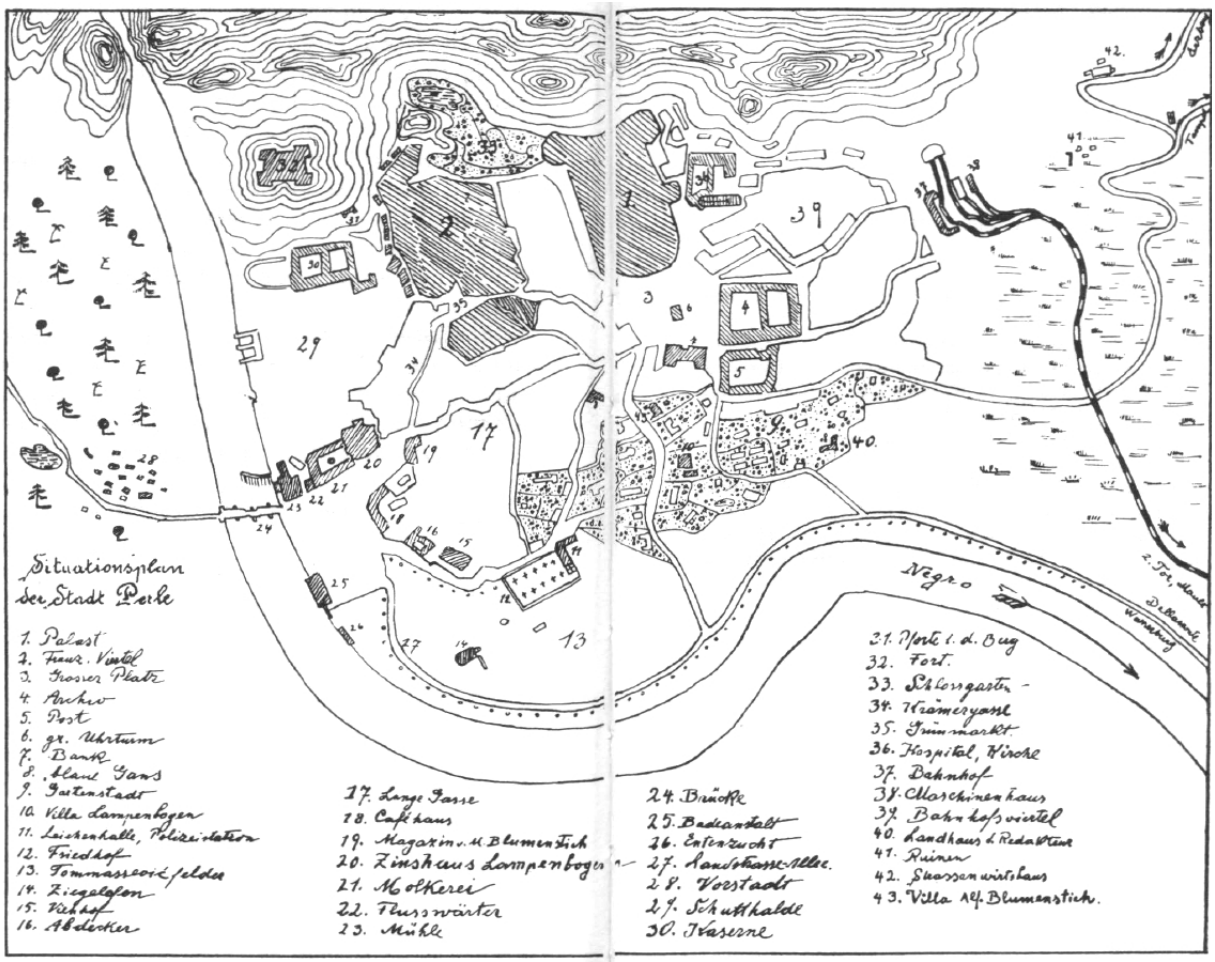


Fig. 1 - Mapa de Perla. Fuente: Kubin, 1988: 370-371

invento que habría de permitir la inmortalidad, y sobre la captura de la imagen en los espejos, en cuya multiplicación se obtiene una reproducción vívida y en movimiento de los cuerpos (Monges, 2008: 32).

Pese a estas diferencias, sin embargo, las obras presentan diversos puntos en común. Ambas suponen, para comenzar, un punto de inflexión en la obra de sus respectivos autores. Aunque Kubin realizaría una serie de breves escritos a lo largo de su vida, *La otra parte* fue su primera y única novela, y lo ayudó a afrontar una crisis creativa; con este escrito y las ilustraciones que lo acompañan, Kubin comienza su carrera como ilustrador (Sela Bozal en Kubin, 2016: 11). Bioy Casares afirma en varias entrevistas que sus novelas anteriores a *La invención de Morel* no son buenas. Es más, "se niega a la difusión o al comentario de los libros que [lo] precedieron" (Monges, 2008: 25), considerando así *La invención de Morel* como el inicio de su carrera literaria.

4. EL REINO DE LOS SUEÑOS Y LA ISLA DE MOREL COMO LUGARES OTROS

Ambas obras proceden, además, como hemos visto, de profundas inquietudes y obsesiones personales, que van a quedar enmarcadas en unos emplazamientos imaginarios, unos "marcos fantastmáticos", podríamos decir, tomando la expresión del léxico de la teoría psicoanalítica[10], que hacen de unos tipos

[10] "¿Y no es esa precisamente la naturaleza básica del espacio fantasmático —la de marco que nos permite atisbar el Otro Escenario—, desde las pinturas prehistóricas de Lascaux hasta la realidad virtual generada por ordenador? ¿No es la interfaz de un ordenador la última materialización de este marco? Lo que define propiamente la "dimensión humana" es la presencia de una pantalla, de un marco que nos permite comunicarnos con un universo virtual "suprasensible" para el que no hay lugar en realidad (…) Es esta una abertura que desequilibra nuestra inmersión en el entorno natural y nos arroja al estado de lo

de ciudades muy particulares los escenarios de la fantasía, entendida esta en el sentido ambivalente referido al inicio de este escrito. Es en este sentido que utilizo la denominación de "lugar otro" como espacio fantasmático, procedente de la imaginación, de las inquietudes y de los deseos, tal vez reprimidos, en los que podemos sentirnos también reconocidos, pero que a su vez tanto autores como espectadores percibimos como extraño y ajeno, por lo que puede emerger el sentimiento de lo siniestro.

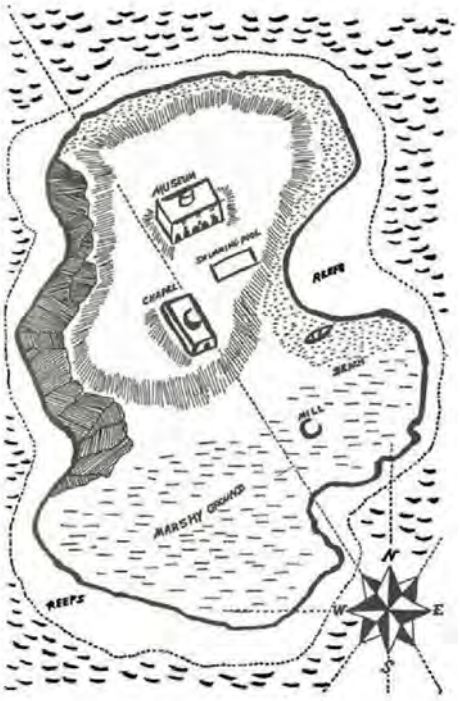


Fig. 2- Mapa de la isla de Morel elaborado por Norah Borges. Fuente: Yumpu para Pinterest

Estos espacios son bien precisos en las obras aquí comentadas, detallados, cartografiables: al final de su novela, Kubin ofrece un plano detallado de la ciudad de Perla (*Fig. 1*), donde incluye leyendas sobre los lugares más importantes que se han ido mencionando en la novela. Las referencias del prófugo de la isla de Morel son lo suficientemente claras como para que Norah Borges, en sus ilustraciones de la novela, incluya un mapa de la isla (*Fig. 2*) ubicando claramente las construcciones y su posición en referencia a los puntos cardinales. Con ello el marco construido es sólido, y se nos introduce así (retomando la definición de lo fantástico recogida por Roas) en el plano de una realidad verosímil, esto es, creíble, similar a la habitada por el lector en lo pretendido de su consistencia. Y será de ella misma que surgirá (inmediatamente) lo inquietante. Pues en ambas novelas, como sugiere Félix Miguel Rosario para *La invención de Morel*, se da la superposición de utopía y distopía, la primera por la persecución y contemplación de los objetos deseados (la mujer y la eternidad), la segunda por el control total de Morel sobre los habitantes de la isla (Rosario Ortiz, 2019: 24-25). El ideólogo que todo lo controla está presente en ambas novelas: con Kubin tenemos incluso, en la figura de Patera[11], una especie de *demiurgo*, término concreto con el que Kubin se refiere en las palabras finales de la obra. Controla desde su palacio —o, metamorfoseado en diferentes personas, mezclándose con la población—, de un modo misterioso e incomprensible, todo lo que sucede en el Reino de los Sueños, incluso la fortuna de sus habitantes. Cuando su antagonista, el americano Hércules Bell, comienza la guerra, los somete a un sueño profundo del que pocos (parece que solo el protagonista y Bell) se libran.

Más allá del hecho de que su sueño utópico[12] acabe siendo una pesadilla para los demás (como lo será el de Morel para los sujetos de su experimento), es desde un inicio que los narradores de las novelas nos indican cómo el refugio o una buscada mejora de las condiciones vitales, al trasladarse

"desencajado": ya no estamos "en casa" en el mundo material, aspiramos a Otro Escenario que, sin embargo, permanece siempre "virtual", una promesa de sí mismo, un reflejo pasajero y anamórfico visible solo con el rabillo del ojo" (Žižek, 2006: 209-210).

[11] Varios autores destacan la posible derivación de este nombre del término latín para padre (*pater*). Esta identificación, como indica Raymond S. Furness, podría apoyarse a la dedicatoria de la novela al padre de Kubin, con el que poco antes de su muerte se había reconciliado, pero el mismo autor la descarta al señalar que la proyección de la imagen paternal no concordaría con el final femenino de la palabra (Furness, 1990: 33). Es preciso añadir que ese Otro poderoso que es Patera tiene como contrapartida no solo a Hércules Bell (que al final de la novela comprende el narrador en su complementariedad que son las dos caras de la misma moneda), sino al guía de los "mongoles ojizarcos", a los que sigue el protagonista alejándose así del apocalipsis en el Reino de los sueños, y que aventura como posible auténtico poder detrás de la figura de Patera.

[12] Aunque al inicio de la novela, el mensajero que pretende reclutar al protagonista, afirme todo lo contrario: "En el Reino de los sueños, refugio para los descontentos con la cultura moderna, se ha previsto todo lo necesario para satisfacer cualquier tipo de necesidades corporales. Sin embargo, nada es más ajeno al Amo de aquel país que la idea de forjar una Utopía o una especie de Estado del futuro" (Kubin, 1988: 16).



Fig. 3 - Ilustraciones de Kubin y Norah Borges de Perla (izquierda) y la isla (derecha). Fuentes: Kubin, 1988: 333, y Blog de Carmen Lobo, respectivamente.

a sendos lugares [13]pronto revelarían signos de hostilidad[14]. Si, como sostiene Julian Wolfreys (2008: 172), cualquier ciudad, en sí misma, puede resultar siniestra al ser un conglomerado de idiomas, estilos, abierto a la diferencia y por tanto susceptible de suscitar la alteridad y la inmanencia, al dar acceso a "un abismo dentro del yo" que somos incapaces de explicar (179), en estas novelas esa otredad siniestra es experimentada por sus protagonistas en su máxima expresión. Wolfreys explica una anécdota sobre el filósofo Descartes en su visita a Amsterdam: allí las gentes, explicaba el pensador francés, estaban tan ensimismadas en sus propios aferes que él, como extranjero, podría pasar allí toda su vida sin ser visto por nadie. Wolfreys advierte cómo la ciudad "espectraliza" al filósofo, lo convierte en una mera mente pensante sin cuerpo (174). Algo similar le ocurre al prófugo en la isla cuando intenta, en vano, interactuar con sus habitantes. Tal vez esta experiencia de la "espectralización" es la que le facilita la decisión de, literalmente, convertirse en un fantasma tecnológico por toda la eternidad. Como recoge Rosario Ortiz (2019), le falta la mirada que apoye su existencia. Por su parte, el dibujante en Perla parece mantener un lugar privilegiado: a pesar de su infortunio, sufrimiento y desesperación, goza de una cierta protección de las tres potencias que dominan el lugar (Patera, Bell y los mongoles), su participación en la destrucción final es sobre todo la de espectador que en el fondo se halla a resguardo, y es uno de los pocos supervivientes. Las ilustraciones de la novela, incluso las de mayor violencia, ofrecen estas visiones desde una perspectiva exterior (*Figura 3*). Ya Vitruvio en su tratado de arquitectura del siglo I dC. (Vitruvio, 1761: 53-54) daba gran importancia a la elección del emplazamiento de la ciudad, indispensable para la felicidad de sus individuos. Aunque no se nos revela el lugar exacto del Reino ni de la isla de las novelas (y en ambos casos hay tentativas de una localización que no acaba de resolverse), pues el emplazamiento es desconocido por sus protagonistas, se nos dan muchos detalles sobre el clima, los fenómenos atmosféricos, la orografía y la fauna. Todos estos detalles tienen, efectivamente, gran relevancia no solo como creación de atmósferas, sino en el desarrollo de las tramas: el sol que nunca sale en el apartado Reino de los sueños (algo a lo que Bell aseguraría podría poner fin) tan adecuado al sopor que invade a los habitantes de Perla, en contraste

[13] También en ambos casos a partir de un intermediario (Franz Gautsch en Kubin y Dalmacio Ombrellieri en Bioy) que servirían como testimonios de esos lugares de otro modo increíbles.

[14] El asilo (*heim*) deviene inquietante (*unheimlich*). Otro aspecto igualmente siniestro es la incertidumbre (resaltada por el psiquiatra Ernst Jentsch en un estudio sobre lo siniestro anterior a Freud, y que este último desacredita en su escrito como elemento principal de dicho afecto): los narradores de *La invención* y *La otra parte* dudan en ocasiones de lo que ven, aunque también intenten racionalizarlo. El sueño y la alucinación se sugieren en estas obras, haciendo que los protagonistas pierdan credibilidad, de lo que ellos mismos son conscientes.

con la luminosidad de los dos soles de la isla de Morel a causa de la proyección del invento, en un lugar que ha sido elegido entre otros aspectos porque las mareas del lugar son las que proporcionan energía perpetua a la máquina (*Fig. 3*)[15]. Los emplazamientos aseguran uno de los requisitos indispensables tanto para Patera como para Morel (y para algunas de las utopías que han sido propuestas a lo largo de la historia): la protección de las ciudades se da en ambos casos por el aislamiento y, en el caso del Reino de los sueños, con la fortificación. A este último lugar solo se puede acceder mediante una invitación personal de Patera, con su retrato como documento de entrada; la remota isla del Pacífico, de la que Morel insiste en su inaccesibilidad para impedir la destrucción del invento, solo es conocida por los habitantes descompuestos que un buque encontró y también quedó destruido, y por el cuaderno hallado del narrador. Así, junto con la protección ante posibles ataques externos, se logra en ambos casos un control de la población (presente también en la descripción de numerosas utopías, como la primera del mismo nombre, la de Tomás Moro, que como la de Morel también es una isla con una orografía propicia para su función).

Incluso con el invento futurista de Morel, las dos ciudades imaginarias son lugares anclados en el tiempo, en busca de la eternidad. El vetusto Reino de los sueños tiene como límite cronológico, tanto en los edificios que allí han sido trasladados desde Europa, como en los objetos (incluyendo el vestuario y las herramientas a utilizar) "los años sesenta del siglo pasado [XIX]" (Kubin, 1988: 29). Como para asegurar su anclaje en el pasado, todo lo que ha sido trasladado, seleccionado expresamente por Patera, puede estar incluso en estado ruinoso. Con ello Patera reinstauraría aquel orden que la joven generación de intelectuales y artistas de la Europa finisecular había ido rompiendo. Los edificios de la isla de Morel no han sido trasladados, sino allí construidos. Pero no dejan de evocar un aire de antigüedad[16]: el "museo" que según el narrador podría ser un "hotel espléndido para unas cincuenta personas o un sanatorio" (Bioy Casares, 2001: 22), presenta un amplio *hall*, paredes de mármol rosa, columnas y vidrios coloreados, cálices de alabastro, etc. Las habitaciones, en cambio, son modernas (23-24).

La misma denominación del edificio principal, que aloja a los habitantes y también protege el invento, expresa su función como la que ha de custodiar la memoria del legado de Morel y la semana que fue registrada, pero remite además al *Museion* de Alejandría, el antiguo centro de estudios con la legendaria biblioteca y los observatorios, que también contaba con alojamientos y zona de comedor: "la palabra *museo*, que uso para designar esta casa, es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento (…) Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos de estas imágenes" (Bioy Casares, 1988: 84). El museo es su laboratorio, centro de estudios, lugar también de habitación que, junto con la zona de recreo (la piscina), la espiritual (la capilla) y el molino, deviene la pequeña ciudad que más se asemeja, máxime por su destino final, a un estudio cinematográfico.

El carácter siniestro de estos "lugares otros" viene también dado por la imposibilidad de la "memoria urbana": la profesora e investigadora de psicología social de México Martha de Alba González recoge para ofrecer la definición del concepto de memoria urbana la bibliografía principal sobre el tema, y concluye:

> el sentido que tenía el espacio para los residentes originales se va modificando hasta adquirir nuevos significados, aunque aún conserve algo de su esencia original. El rescate de esa memoria materializada en la ciudad permitirá reconstruir el pasado del grupo y enriquecer la experiencia urbana (Alba González, 2010).

En efecto, en el Reino de los sueños, todo está controlado de manera extraña e inescrutable por Patera (y más adelante, con intenciones más claras, por Bell), los sujetos que lo habitan, de comportamiento extraño, no parecen ser dueños de sus propias vivencias, y poco más les queda que dejarse influir por el "hechizo" al que son sometidos[17]. En la isla Morel elabora una memoria virtual, falsa, perpetuada y no

---

[15] Obsérvese el contraste entre la oscuridad de Perla, con la multitud de cadáveres ante la ciudad durante la destrucción final, y la luminosidad de la isla que, aunque aquí es poblada por dos personajes, su arquitectura recuerda los lugares inhóspitos e inquietantes de Giorgio de Chirico.

[16] No en vano la libre versión cinematográfica de la novela dirigida por Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*, de 1961, lo sitúa en un fastuoso palacio barroco de jardines racionalistas.

[17] Como, por ejemplo, el que los congrega ante la plaza de una misteriosa torre con reloj sin características claramente discernibles en lo que respecta al motivo de la fascinación que ejerce, pero tras cuya visita los individuos expresan gran admiración (Kubin, 1988: 103-105).

sujeta a la renovación, en la que posibles visitantes posteriores no pueden acabar de integrarse para enriquecerla (excepto si, como hará el protagonista, interviene en el experimento alterando la voluntad de su ideólogo, y también en ese caso otro "recuerdo" único se perpetuará con la voluntad de impedir nuevas vivencias). En ambos casos, "el rescate de esa memoria" no puede sino generar una extrañeza inquietante.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA LA VIRTUALIDAD Y LA HIPERREALIDAD CONTEMPORÁNEAS

El carácter visionario de la obra de Kubin, que este mismo percibía como tal, es subrayado a menudo en sus escritos por Cortés (2014). La lucha final apocalíptica ha sido vista como una premonición de la Guerra Mundial, pero con el modo de creación del Reino de los sueños también se adelanta a *hiperrealidades* como la del museo *The Cloisters*, fundado en Nueva York en la década de 1930 a partir del traslado, desde Europa, de varios monasterios y abadías medievales, o la imitación, en regiones chinas como Tianducheng, de ciudades históricas europeas, incluyendo sus monumentos más relevantes y los estilos arquitectónicos[18]. En su crítica a la sociedad contemporánea, el pensador francés Jean Baudrillard (1978) acuña el término *hiperreal* para referirse a los simulacros que hoy en día se superponen (y hacen desaparecer) la realidad. Lo falso y artificial mediante la recreación completa de estructuras arquitectónicas y artísticas (como la ciudad de *Las Vegas*, que acomoda para el entretenimiento réplicas de famosos edificios de todo el mundo, o el parque de atracciones *Disneyworld*, un microcosmos donde, por unos instantes, se entra en "otro" lugar donde los individuos han de ser felices al dejar atrás esa otra realidad de la cotidianidad), en realidad no hacen más que enmascarar, al no negarse como simulacros, que la verdadera simulación, la verdadera artificialidad e inconsistencia, se encuentra en realidad en el orden simbólico de dicha cotidianidad. Ya se aventura en las comentadas obras literarias distópicas, anteriores a tales ideaciones que se postulan más reales que la realidad misma, la inestabilidad del orden simbólico tanto en sí mismo como en sus propuestas ideales a partir de la construcción de zonas para la realización de los deseos y en sus propuestas de futuro, todavía irrealizables.

También *La invención de Morel* se adelanta tanto a la actual realidad ampliada como a la realidad virtual, aunque para estas últimas todavía son necesarios dispositivos intermediarios entre el sujeto y la imagen artificial. E igualmente como una especie de advertencia (que la ciencia ficción actual no deja de considerar en sus vertientes televisivas, literarias y cinematográficas), y de un modo similar al simulacro que sustituye a la realidad, el invento de Morel para conseguir esa ansiada inmortalidad acaba superponiéndose y fagocitando al sujeto "original".

BIBLIOGRAFÍA

ALBA GONZÁLEZ, M. (2010), "Sentido del lugar y memoria urbana: envejecer en el Centro Histórico de la Ciudad de México", *Alteridades*, Vol. 20, 39, pp 41-55. Disponible en *http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172010000100004&lng=es&tlng=es* (última consulta: 29 de junio de 2020).

BAUDRILLARD, J. (1978), *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BIOY CASARES, A. (1998), "Entrevista con Silvia Lemus", en *Tratos y retratos*. México: Canal 22. Disponible en: *https://www.youtube.com/watch?v=qlc8i1TU-kM* (último acceso: 29 de junio de 2020).

__(2001), *La invención de Morel*. Barcelona: Bibliotex.

__(2018), *Dormir al sol*. Barcelona: Planeta (Kindle Edition).

Blog de Carmen Lobo. Disponible en *https://artandthoughts.fr/category/literature/borges-jorge-luis/* (última consulta: 29 de junio de 2020).

BOZAL, S. (2010), "El discurso fantástico en la literatura y los dibujos de Kubin", en P. ANDRADE, A. GIMBER y M. GOICOECHEA (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico: una mirada desde el siglo XXI*. Bern: Peter Lang, pp. 95-105.

[18] Para el contexto de los grandes cambios urbanísticos de las últimas décadas en la China a causa de la entrada del capitalismo y la globalización, y sus efectos en la vida y la identidad de sus habitantes a través de la imagen artística, véase Manonelles Moner, 2017.

CORTÉS, J. M. G. (2014), "La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin, Herejía y belleza", *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2, pp. 9-35. Disponible en *http://hdl.handle.net/10486/660427* (última consulta: 29 de junio de 2020).
FREUD, S. (1973), "Lo siniestro" en *Obras completas*, vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
FURNESS, R. S. (1990), "Cartographer of darkness: the nightmare world of Alfred Kubin", *Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enguiry*, Vol. 6, 1, pp. 18-40. Disponible en *https://doi.org/10.1080/02666286.1990.10435419* (última consulta: 29 de junio de 2020).
KING, J. (1990), "*Sur* y la cultura argentina en la década del treinta*", América. Cahiers du CRICCAL*, 4-5, pp. 381-391. Disponible en: *https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_4_1_999* (última consulta: 28 de junio de 2020).
KUBIN, A. (1988), *La otra parte. Una novela fantástica*. Madrid: Siruela.
__(2016), *De mi vida. Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Madrid: La balsa de la Medusa (Kindle Edition).
MANONELLES MONER, L. (2017). "The glory of hope: la espectacularización y el simulacro en el arte experimental en China", en A. BIEDERMANN; F. J. LÁZARO SEBASTIÁN; F. SANZ FERRERUELA, F. (eds.), *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 201-212.
MARTÍNEZ, C. D. (2012), *"La invención de Morel": la renovación fantástica y la influencia del cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en *http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25n5* (última consulta: 28 de junio de 2020).
MONGES, H. (2008). "Introducción", en A. BIOY CASARES, *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue, pp. 25-35.
ROAS, David (2008), "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición", en T. LÓPEZ PELLISA; F. A. MORENO SERRANO (ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 94-120.
ROSARIO ORTIZ, F. M. (2019), "Escritura y escrutinio paranoico en La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares, *Mester*, Vol. XLVIII, 1, pp. 23-42. Disponible en *https://escholarship.org/uc/item/226045p9* (última consulta: 29 de junio de 2020).
SARGENT, L. T. (1994), "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, Vol. 5, 1, pp. 1-37.
VITRUVIO (1761), *Compendio de los diez libros de arquitectura*. Madrid: Imprenta de D. Gabriel Ramírez.
WOLFREYS, J. (2008). "The Urban Uncanny: The City, the Subject, and Gostly Modernity" en J. COLLINS y H. JERVIS (eds.), *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. New York: Palgrave Macmillan.
ŽIŽEK, S. (2006). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate.
__(2010), *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA A LAS DERIVAS URBANAS

An anthropological look to the urban dérive

Rodrigo Almazán Cabetas
URV
Rodrigo.almazan@estudiants.urv.cat

Jorge Fernández López
URV
Jorge.fernandezl@estudiants.urv.cat

Resumen

Desde que la Internacional Situacionista definió por medio de su principal ideólogo, Guy Debord, el concepto de deriva, muchos artistas lo han tomado de referencia como fin para sus creaciones. La deriva es una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través de andar sin un rumbo fijo, Los orígenes de la deriva se remontan a los surrealistas, que sirven de referente para los situacionistas, y sus radicales planteamientos sobre la actuación en la realidad práctica. También la posterior figura del flâneur, típica del París decimonónico, próxima al término anglosajón de loitering, le da forma al concepto. En los primeros años del s.XX, el pensador alemán Walter Benjamin, elevó la figura del flâneur a método de hacer ciencia social mientras se camina. En esto, la disciplina antropológica es el paradigma. Su método distintivo es la práctica del trabajo de campo, el estar allí para recopilar toda una serie de datos cualitativos con el fin de teorizar sobre ellos. En definitiva, nuestro objetivo es analizar el concepto de deriva desde la ciencia antropológica. Para ello nos basaremos en la información obtenida a través de la revisión bibliográfica, que complementaremos con nuestra experiencia etnográfica fruto del trabajo de campo realizado en Tarragona durante el presente año.

Palabras clave

Deriva, situacionistas, etnografía, antropología del arte.

Abstract

Since the Situationist international defined through his principal author, Guy Debord, the idea of dérive, many artists have take it as a reference for their creations. The dérive is a way of spatial and conceptual research of the city accomplished walking aimlessly. The origins of the dérive can be found on the surrealism, that serve as a reference for the sitautionists and their radical approaches about acting on the practical reality. Also the idea of the flâneur, took from the Paris of the nineteenth century, and close to the word loitering, shape this concept. On the begining of the twentieth century, the german intellectual Walter Benjamin, raised the figure of the flâneur as a method for making social science while walking. Here anthropology is the paradigm. Its characteristic tool is the field work, use presence to obtain cualitative data and then theorize about it. In conclusion, our aim is to analyze the concept dérive from an anthropological perspective. For this task we will use the information gathered through the bibliographic review and our own experience obtained field working in Tarragona this year.

Keywords

Dérive, situationists, ethnography, anthropology of art.

París 1958, el escritor Guy Debord firma un texto en la recién creada revista de la Internacional Situacionista donde expone su personal teoría de la deriva. En este escrito, presenta su concepto de la misma, sus características ontológicas y su morfología. Para Debord, la deriva es una técnica de paso por ambientes diversos (Debord, G. 1999: 1). Su origen brota principalmente de dos fuentes, su construcción a través del concepto del juego y su matriz psicogeográfica.

La psicogeografía se entiende como el análisis del impacto que el ambiente geográfico produce en los comportamientos y emociones ambientales (VV.AA., 1996: 40-51). La concepción del juego es desarrollada en su característica autotélica, de ser un fin en sí mismo frente a la actividad asalariada. El *Homo Ludens* destaca por su tiempo libre que le permite descansar, jugar con su entorno y reflexionar sobre sí mismo y su contexto (Huizinga, 2012).

Para aquel que se preste a practicar la deriva, se le requiere que se desprenda de los motivos habituales para desplazarse en sus movimientos cotidianos y que se deje llevar por los vectores de deseo, además de dejarse influenciar por encuentros fortuitos o los requerimientos del propio terreno. Así pues, el azar se postula como una característica elemental y que lo diferencia de forma necesaria con otros tipos de movimientos similares como las excursiones o los paseos.

Por otra parte, aunque se pueda derivar en solitario, mejor si se puede hacer de forma compartida en varios grupos pequeños, de dos a cinco personas. que puedan participar mínimamente de un estado de conciencia similar. Si el grupo se amplía en número, estas intersubjetividades quedan difuminadas, dándose diferentes procesos de forma simultánea, diluyéndose en cierta medida la esencia de la deriva (Debord, 1999).

En cuanto a la duración, lo ideal sería la de una jornada completa, considerando esta como el segmento intermedio entre dos períodos de sueño, que pueden ser independientes, eso sí, de la jornada solar. Por otra parte, su extensión como máximo debe comprender una gran ciudad con sus conurbaciones periféricas incluidas, y su extensión mínima puede darse en barrio, una manzana, un bloque de pisos o un espacio concreto si se considera con enjundia suficiente (1999: 2).

Aparte de su carácter urbano, la deriva se debe realizar en un espacio previamente conocido, ya que este juego pretende reapropiarse del espacio y los lugares desprendidos por la ciudad moderna que se había terminado de crear por aquellos años (Debord, 1999:3).

Al final, lo que se decanta de esta práctica, con la puesta en común del conjunto de las impresiones causadas por el recorrido, y su posterior análisis, es una sinopsis de los enlaces psicogeográficos que las ciudades occidentales modernas presentan en su interior. Así, se sacan a relucir los imaginarios simbólicos, las fronteras invisibles, sus nódulos de comunicación, las conexiones, etc. A partir de estas impresiones se puede reordenar el mapa de la ciudad observando cuáles son las distancias reales de dos lugares, dos barrios, etc, más allá que la mera distancia geográfica.

2. ANTECESORES LITERARIOS, LA FIGURA DEL FLÂNEUR

Aún así, las raíces de esta práctica como medio se remontan a un siglo antes de los postulados de Debord. Uno de los relatos fundacionales de la deriva se puede encontrar en aquel hombre entre la multitud que el escritor estadounidense Edgar Allan Poe introdujo en un cuento breve de 1840. En él, Poe describe la especial morfología multiforme de esa masa que empezaba a ocupar de manera populosa los espacios públicos de las grandes ciudades, y en concreto en el relato, de Londres.

Este fenómeno viene paralelo a los cambios producidos en las grandes metrópolis occidentales con las revoluciones industriales. La llegada del ferrocarril provoca una gran disonancia entre los espacios urbanos y los comunitarios del entorno rural, y además crea la concepción de paisaje como concepto estético. El cambio en el modelo de producción, con la creación de la sociedad de clases sustentada en la titularidad de los medios de producción, aparte de crear el gran cuerpo de proletariado, también hace surgir las llamadas profesiones liberales, de carácter intrínsecamente burgués. Esta clase social

es la que va a disponer del necesario tiempo de ocio para recorrer las calles urbanitas en el ejercicio del paseo y la búsqueda del goce estético en el transitar la ciudad que cala en todos los proyectos urbanistas higienistas que se llevan a cabo; como el del barón Haussmann en la ciudad de París.

Estos grandes bulevares de la capital francesa son los que sirven al poeta Charles Baudelaire (1821-1867) para capturar todas estas sensaciones en sus versos. Así, como el pintor de la vida moderna que afirmaba ser, definía como características propias de este periodo la transitoriedad y lo fugaz (Baudelaire, 2019). Por ello, el artista tenía una parte de responsabilidad de capturar esa belleza marginal que se desprendía de lo efímero para poder aprehender los pormenores de la vida urbana en las metrópolis occidentales (Benjamin, 2005: 248).

Con este propósito surge la figura del flâneur a mitad del camino entre el voyeur y el paseante. Como en el cuento de Poe, es aquel que observa siendo observado, a través de la errancia, de la mirada atenta sin un fin concreto más allá del estar abierto a lo que pueda surgir o aparecer en los recorridos aleatorios por las calles de las ciudades (Benjamin, 2005: 421-459).

De esta forma, fueron muchos los novelistas que emplearon este método para conocer a los personajes que habitaban en las ciudades que se iban a convertir en las protagonistas centrales en sus relatos. Así, Honoré de Balzac lo emplea para hablarnos de París, del mismo modo que Charles Dickens lo hace de Londres. Ejemplos patrios del ejercicio literario de la *flânerie* en aquellos años los encontramos en las figuras de Benito Pérez Galdós o de Pío Baroja que patearon de forma rigurosa las calles de Madrid para plasmarlo con conocimiento de causa en sus escritos (Baroja, 2019: 25-35).

3. EL ANDAR POR EL ESPACIO EN LA EVOLUCIÓN HUMANA

De todas formas, hay que recordar que el acto de caminar es consustancial al desarrollo del ser humano. Hace millones de años, nuestros antepasados empezaron a erguirse en su camino de abandonar los territorios más selváticos y adentrarse en la sabana. La posición bípeda, la carga del peso al andar sobre la parte delantera del pie y la espalda y la cabeza erguida significaron cambios sustantivos que se trasladarían a ventajas evolutivas sobre competidores y depredadores como la liberación de las extremidades superiores para manipular objetos o una capacidad de visión superior en términos de distancia. De esta forma, los grupos humanos de carácter nómada empezaron a caminar por el territorio a la vez que, en el mismo proceso se apropian de él. Para hacer reconocible los espacios que recorrían transformaban el paisaje mediante manifestaciones artísticas. Así pues, los menhires se construían como una especie de mojones que creaban recorridos reconocibles. En especial, tenían un sentido funerario, más que nada para señalar donde se habían producido defunciones para advertir de posibles peligros (Careri, 2002: 58).

4. LAS VANGUARDIAS Y OTRAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS

Este interés primigenio de aunar arte y recorrido a través del andar se va a ver recogido junto con la figura del *flâneur*, que ya hemos comentado previamente, por parte de las vanguardias artísticas que nacieron a principios del siglo XX en el campo de cultivo para la vida bohemia que se encontraba en París y que van a encontrar en el movimiento una de las principales temáticas sobre las que reflexionar. Así, en los intentos dadaístas de superar el arte, en los términos tradicionales, se encuentra una forma en el que la ciudad es transformada para provocar una reacción ante la cultura institucional. Se otorga un valor estético a un espacio determinado en lugar de un objeto. Además, se produce una reacción contraria al automóvil, la maquinaria y la mediatización del espectáculo, del ocio y del arte. Se considera que el mero hecho de recorrer a pie el espacio con una pretensión estética, es capaz de reemplazar el sistema de arte basado en la representación (VV.AA., 1996: 86-90).

Por otra parte, el movimiento surrealista, inspirados en las corrientes psicoanalistas, también se interesan en el andar, como acto corriente y habitual para utilizarlo como medio para revelar las partes inconscientes de la ciudad. El *détournament*, es una técnica creativa de desorientación como la escritura

automática a través de la desorientación espacial, el deambular, la errancia sirve para crear ambientes efímeros de creación colectiva, a la par que de manera anónima para crear ese fogonazo que impulse la creación (1996: 86-90).

Estos mimbres fueron los que recogió Debord para armar su propia teoría de la deriva que hemos descrito al principio del texto. Mediante la Internacional Letrista primero, y con la Situacionista después seguirá teorizando sobre la psicogeografía, el juego mediante el laberinto y la espectacularización de la sociedad. Ejemplo de sus teorías es el conocido mapa psicogeográfico que se creó a partir de los vectores de una estudiante parisina, que ponía de manifiesto la estrechez real del ámbito en el que vivía ya que sus movimientos cotidianos se limitaban a un triángulo formado por su domicilio, la facultad de Ciencias Políticas y el lugar donde daba lecciones de piano. Frente a este modelo, se pretende dar una réplica poética mediante la deriva para buscar esos espacios alternativos de no sincronicidad y contradictorios en términos de productividad (Debord, 1999: 1-3).

Otro ejemplo de esta época puede ser el proyecto de Constant de *New Babylon* donde pretendía construir una ciudad para albergar una nueva sociedad nómada a la vez que urbana por contradictoria que parezca. Un espacio laberíntico y lúdico, liberado del trabajo, que se pueda ocupar y recorrer al mismo tiempo. Su construcción significa la creación de una deriva continua, se produciría una superación de la arquitectura (VV.AA., 1996: 51).

Estos presupuestos significaron un momento fundacional en la historia del arte. A partir de entonces, se producen todo tipo de obras, intervenciones, *performances* y *happenings* inspirados en estas teorías situacionistas.

Por mencionar algunos, podemos destacar principalmente la corriente de *land art* basada en intervenir en un paisaje natural mediante elementos propios de él. Una transformación del espacio, próxima al menhir que busca permanecer en el tiempo de forma efímera, sujeta a los elementos naturales (Careri, 2005: 120).

Por otro lado, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky realizaron durante su juventud en 1950, numerosas actividades de este carácter que calificaron como actos poéticos. Así, en una de ellas, recorrían la ciudad de Santiago de Chile en línea recta de manera que tuvieran que proceder constantemente ante el encuentro de obstáculos, saltando tapias, subiéndose encima de coches estacionados o negociando con aquellas dueñas de las casas cuyas paredes se entrometían con el recorrido (Jodorowsky, 2007). Otra modalidad es aquella que experimentó el escritor francés Georges Perec en su tentativa de agotar un lugar parisino. En ella, utilizaba la estrategia inversa, él se instalaba durante tres días en una plaza parisina, describiendo de forma minuciosa todas las personas que por allí circulaban mientras se daban todos los eventos propios de la cotidianidad. Es decir, como los avatares de la vida moderna se prestan tanto al movimiento y a la velocidad con solo permanecer quietos en un lugar determinado, un nódulo de comunicaciones cualquiera, durante el suficiente tiempo para que el mundo gire alrededor ya puedes obtener una buena muestra representativa de lo que es la vida en una ciudad (Perec, 2012).

5. LA ANTROPOLOGÍA Y EL MÉTODO ETNOGRÁFICO

Llegados a este punto,cabe mencionar lo que la disciplina antropológica puede aportar a este fenómeno de las derivas. La Antropología se define como la ciencia de la cultura, es el estudio del ser humano a través de sus manifestaciones culturales. Por ello, debe ser necesariamente comparativo para, precisamente, dar cuenta de la contingencia de las estructuras sociales y la condición humana. Hacer ver lo exótico en lo cotidiano y lo cotidiano en lo exótico desde un punto de vista determinado por la coyuntura espacial y temporal del observador (Delgado, 2006).

La vida cotidiana es una producción constante de cultura, a veces de forma accidental y anónima, que da cuenta de cómo los humanos no solo habitan un medio, sino que crean el propio medio en el que viven, transformándolo por el mero hecho de vivir en él.

El gran método que aporta la antropología al estudio de estas cuestiones, y al mundo científico social es la labor etnográfica, el trabajo de campo. Bronislaw Malinowski en su estancia en las islas Trobriand estableció las bases metodológicas sobre las que luego la disciplina ha repensado continuamente para fortalecer el método a base de explorar las contradicciones éticas o la forma de representar a aquellos informantes sobre los que se extraen los datos de forma cualitativa. Así pues, se trata de convivir durante largo tiempo con estos informantes, focalizar el interés de la investigación en pequeños temas de los que se puedan extraer conclusiones generales, aproximar las miradas e intentar comprender las lógicas, los símbolos y los usos y discursos asociados a ellas mediante la observación participante (Malinowski, 1986).

Otros conceptos clave del trabajo etnográfico son los aportados por el estadounidense Clifford Geertz como la descripción densa y el estar allí. La descripción densa hace referencia a una forma teórica de interpretar las culturas a través de un meticuloso análisis y detenimiento en la explicación, no solo de los hechos concretos sino de los contextos donde se producen. Por otra parte, el estar allí significa el abandonarse a sí mismo, en los términos que antes mencionábamos, para producir en el antropologo un extrañamiento en su cotidianidad que le permita realizar el ejercicio comparativo a través de convivir durante largo tiempo con aquellos a los que investiga, para comprender sus pensamientos y costumbres (Geertz, 1989).

6. EL DIÁLOGO ENTRE LAS CIENCIAS SOCIALES Y EL ARTE

Walter Benjamin, filósofo alemán, fue el que realizó uno de los primeros acercamientos de la figura del flâneur, antecesora de la deriva, como método de investigación en las ciencias sociales. Así, presenta este concepto de espectador urbano con un posible interés en obtener fines académicos. De este modo, Benjamin observa también en el París decimonónico un cambio social que se está produciendo mientras que otro orden social se desvanece. Percibe estos cambios deteniéndose a reflexionar en los escaparates modernos que existían en los pasajes, galerías comerciales, de nueva creación. Y es en esos espacios liminales entre el espacio público y privado, donde es capaz de observar las contradicciones humanas y los intersticios por donde se cuela su mirada que advierte futuros como la sociedad de consumo, el mundo de la publicidad o la captura del tiempo de ocio por parte del fetichismo de la mercancía. También surge la idea de la emancipación individual por medio de sus gastos y gustos como clientes (Benjamin, 2005: 37-64).

Ya en los años de las dos posguerras mundiales, se formó la conocida como Escuela de Sociología de Chicago cuando una serie de geógrafos, sociólogos y antropólogos combinaron sus conocimientos teóricos con su constatación mediante la etnografía en el propio medio urbano que ellos habitaban. El Chicago de esos años estaba creciendo de forma exponencial en términos demográficos debido a la inmensa cantidad de población inmigrante en busca de trabajo que estaba llegando en uno de los primeros grandes procesos de la globalización.

Uno de ellos, William Foote Whyte, vio que estos nuevos habitantes tenían una forma de socializarse a través de apostarse en las esquinas de las calles, sin realizar ningún movimiento, algo contrario al flâneur pero complementario a su modo porque también es una forma interesante de reapropiarse de los espacios ya que en las esquinas no se hace ninguna actividad productiva, al contrario que otras similares como las personas-anuncio o la prostitución callejera, es una forma de pasar el tiempo conocida en inglés como *loitering* que viene a ser parecido al concepto de haraganear en el castellano (Whyte, 2015).

Por último, trataremos de cohonestar ambas visiones, la artística con la etnográfica, a través del trabajo de campo. Como Benjamin comenta que el arte se siente inseguro de su propia utilidad de su misión en el mundo, la antropología le presta su bagaje teórico y metodológico para ayudar a comprenderlo. Para ello, hay que analizar los únicos procesos donde se puede realizar la observación participante que son en el proceso creativo y en el de goce, que juntos complementan la unidad de la obra de arte (San Martín, 2005).

7. LA EXPERIENCIA DEL TRABAJO DE CAMPO

Una vez explorados los referentes teóricos y académicos, nos proponemos contrastar las ideas extraídas con nuestra experiencia en el ejercicio de la deriva. Obtenemos esta experiencia involucrándonos con un grupo dedicado a la organización de derivas en distintos lugares de Cataluña. Su actividad comienza hace ocho años gracias a la colaboración de sus dos miembros fundacionales: uno proveniente de las artes plásticas, y otra de las artes escénicas. De su colaboración nace el grupo *Deriva Mussol* que se va transformando en una plataforma, de participación abierta, para la realización de estas actividades.

Su apertura representa una modificación respecto a la consideración de Debord, ya que suelen aglutinar a un grupo numeroso de personas. Si bien, como ya se anticipaba el autor, esto origina divisiones dentro del grupo algo que, por otro lado, se busca en este caso en pro de generar redes, vínculos y diálogos tanto lingüísticos como artísticos. Durante nuestra participación, a lo largo de tres jornadas consecutivas, los grupos fluctuaban: no todas las personas que comenzaban la jornada la terminaban y los participantes cambiaban en las distintas jornadas. El primer día, el grupo comenzó con veintitrés personas, quince el segundo y diecisiete el último. Además, cada día había una persona que ejercía de guía del recorrido y ofrecía pausas explicativas sobre las partes del mismo. Creemos que este último factor también condicionaba el número de participantes por la propia red de la que disponía el guía.

Más allá de esto, el grupo estaba compuesto principalmente por artistas. Aparte de las pausas explicativas, era común que los participantes se detuvieran brevemente para esbozar algún dibujo en sus cuadernos o se aprovechasen descansos para escribir. También había varios fotógrafos que iban documentando la actividad y tomando instantáneas de aquello que les parecía relevante. Respecto a la temática, en nuestro caso se trataba de un perímetro. Es decir, se buscaba recorrer la zona limítrofe de la ciudad de Tarragona, observando la actividad que tiene lugar en las fronteras entre el núcleo central de la ciudad y su periferia. Esto nos llevó a recorrer polígonos industriales, barrios suburbanos y la franja litoral entre otros espacios.

Complementamos nuestra participación con varias entrevistas y un análisis de la página web del grupo. Respecto a las entrevistas, algunas fueron realizadas tanto durante la deriva, aprovechando paradas, como a posteriori gracias al vínculo creado a lo largo de la actividad. Pudimos entrevistar a sus organizadores, de forma conjunta, y a varios participantes: un fotógrafo y una, autodefinida, artista, sin mayor especificación. A continuación, presentamos la información obtenida en las mismas.

Una de las primeras características que se ponen de manifiesto es el carácter abierto que hemos mencionado anteriormente. Según $1 y $2 (organizadores) se busca una experiencia “humana, orgánica” que a través de la “conversación con los otros genere redes, vínculos y espacios de reflexión”. Nos encontramos, por lo tanto, con una dimensión política en el sentido de apropiación del espacio público. En una entrevista, publicada en su página web, se describe con más precisión esta idea: se parte de una presencia en la calle, ya que “resulta más fácil relacionarte con la gente y, si lo haces sin más objetivo que la relación misma, hay un potencial comunitario y de fertilidad enorme”. Por lo tanto, la relación entre personas se entiende como clave: tanto para la interacción artística como la creación de cohesión social y de “prácticas de resistencia”.

La interacción personal se imbrica con la interacción con el medio. En el caso concreto del perímetro, se define por sus organizadores como similar a “mirar debajo de la alfombra de casa [...] descubrir aquello que está oculto”. Esta idea se alinea perfectamente con la teoría de Simmel sobre la “realidad subterránea que la ciudad oculta” (en Garrido, M. 2007: 185); una realidad que requiere la sensibilidad especial del artista (San Martín, 2005). En el caso de nuestros informantes, se produce una distinción entre *actitud* e *intención*. La *intención* se entiende como un posicionamiento, una “orientación clara” ($1 y $2) que lo diferencia de un paseo. Esto también requiere una concentración, modificar la percepción para extraer el fruto de la experiencia.

Otro aspecto resaltado es el carácter intrínsecamente humano de la actividad, algo que se basa, como hemos visto, en la evolución de la condición humana. Se entiende que andar “pertenece a nuestra

especie" ($1 y $2) o que "es muy humano y orgánico" ($3; fotógrafo). De aquí podemos extraer dos ideas interesantes. En primer lugar, percibimos la relevancia de la transformación cultural provocada por el andar como parte de la evolución del ser humano. Además, también en la obra del italiano, se cita al escultor Richard Long que, guiado por una preocupación ecológica, utiliza el cuerpo como único medio para esculpir la corteza terrestre, convirtiéndolo en "instrumento para medir el espacio y el tiempo" (Careri, 2002: 150). El cuerpo, como veíamos al hablar de la intención, se convierte en un instrumento indispensable para el proceso de creación artística.

Por último, ampliando lo dicho en el párrafo anterior, también hemos obtenido explicaciones sobre el proceso de creación y el papel de la deriva en este. Podemos detenernos en tres ideas básicas. En primer lugar, se concibe la deriva "como un todo" ($3) que es "un medio y un fin" ($1 y $2). Siguiendo estas explicaciones, los informantes también se refieren a la superación de la deriva como *método*, lo que nos lleva a la segunda característica: la remanencia de la experiencia. Según los testimonios, la esencia de la deriva reside en que "es algo que se vive y necesariamente provoca reacciones" ($4, mujer artista) o "genera una experiencia, un material que puede convertirse en proyectos o ideas artísticas" ($3). La diferencia es que no se busca activamente esta transformación, sino que "el objetivo es el proceso mismo [...] caminar a la deriva sin más finalidad que la deriva misma" (entrevista web). Esto nos lleva a la tercera idea: su consideración como "*trigger*" ($1 y $2). Durante la entrevista se insiste en este concepto que podemos traducir como *desencadenante*. La deriva no busca inspirar sino, de forma inconsciente comenzar un proceso cuyas consecuencias y resultados no se pueden calcular ni predecir. La deriva se entiende como un ejercicio en el que se adopta la sensibilidad estética que facilita la creación artística, aunque esta no tiene porque suceder en último término.

En definitiva, nos encontramos con características propias que se oponen a otras concepciones previas de la deriva. Tales son su carácter abierto o una mayor organización percibida en la existencia de un itinerario más pautado y planificado, y en la presencia de un guía aunque sigue existiendo el componente estético de la experiencia. Aún así, se mantiene la consideración de la deriva como actividad vinculada a la creación artística, cuyo potencial es casi ilimitado ya que se trata de un ejercicio en primera persona. Una incursión directa en los "contenidos hondos de la existencia humana" (San Martín, 2005:18) que sirven de materia prima para el artista.

8. CONCLUSIONES

En el presente escrito hemos visto cómo la idea de la deriva presentada por Guy Debord sigue manteniendo valor y vigencia hoy en día a pesar del carácter dinámico que han brindado aquellos artistas que la han llevado a cabo. Se van incorporando cambios a la actividad, que no tiene una definición clara ni cerrada, sino que depende de quien la ejecute. Este dinamismo es propio del movimiento y de lo social, así como los cambios sociales que detecta la deriva en su forma artística y su método del andar, tan consustancial al género humano.

También hemos observado la necesidad que tienen los artistas y los antropólogos de colaborar entre sí intercambiando unos, esa especial sensibilidad para poder mirar más allá y otros, la trabajada base teórica y metodológica y el necesario ejercicio de la reflexión. Por otra parta la deriva, ya sea como medio o como fin en sí misma, sigue siendo una forma tremendamente interesante y fructífera para conocer y apropiarse de nuestras ciudades y nuestros espacios de vida lo que lleva, en última instancia, a conocernos a nosotros mismos y el entorno en el que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

BAROJA, P. (2019). *Las calles siniestras. Antología del eterno paseante.* España: Editorial La Felguera.
BAUDELAIRE, C. (2019). *El pintor de la vida moderna.* España: Taurus.
BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: AKAL.
CARERI, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 1ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
DEBORD, G. (1999). "Teoría de la deriva" en #2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional *situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.
DELGADO, M. (2006). *El animal público.* Barcelona: Anagrama.
GARRIDO, M. (2007). "Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle", *Revista de* Filología *Románica*, Anejo V, 177-192.
GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
HUIZINGA, J. (2012). *Homo Ludens.* Madrid: Alianza Editorial.
JODOROWSKY, A. (2007). *Psicomagia*. Madrid: Siruela.
MALINOWSKI, B. (1986) [1922]. *Los Argonautas del Pacífico Occidenta*l. Barcelona: Península.
PEREC, G. (2012). *Tentativas de agotamiento de un lugar parisino.* Barcelona: Gustavo Gili.
SAN MARTIN, R. (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de Antropología del arte.* 1ª edición. Madrid: Trotta.VV.AA. (1996). *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: MACBA.
WHYTE, F. W. (2015). *La sociedad de la esquina*. España: CIS

PUERTO Y CIUDAD. LA RENOVACIÓN DE LA IMAGEN DEL FRENTE MARÍTIMO DE AVILÉS

Port and city. The renewal of the image of the Avilés waterfront

Mª Soledad Álvarez Martínez
Universidad de Oviedo
msoledad@uniovi.es

Mª del Carmen Bermejo Lorenzo
Universidad de Oviedo
berloren@uniovi.es

Natalia Tielve García
Universidad de Oviedo
tielvega@uniovi.es

Resumen

El nuevo proyecto de ciudad trazado en Avilés durante las dos últimas décadas ha conducido a su transformación en una metrópoli moderna. Los ejes sobre los que se ha hecho pilotar el cambio han sido la regeneración ambiental y paisajística de la ría, la renovación del puerto, la rehabilitación del centro histórico, la mejora de equipamientos en los barrios y el fomento de nuevos sectores económicos, vinculados a la ingeniería cultural y a la promoción turística, en detrimento de la siderometalurgia y de otras actividades industriales en las que históricamente se había especializado su economía. Dentro de este proyecto de renovación ha desempeñado un papel fundamental la creación del Centro Niemeyer, un equipamiento cultural singular encaminado a promocionar internacionalmente la ciudad.

Abstract

The new city project drawn up in Avilés during the two last decades has led to its transformation into a modern metropolis. The axes on which the change has been based have been the environmental and landscape regeneration of the estuary, the renovation of the port, the rehabilitation of the historic centre, the improvement of facilities in the suburbs and the promotion of new economic sectors, linked to cultural engineering and the promotion of tourism, to the detriment of steelmaking and other industrial activities in which its economy had historically specialised. The creation of the Niemeyer Centre, a unique cultural facility designed to promote the city internationally, has played a fundamental role in this renovation project.

Palabras clave

Regeneración urbana, puerto, ciudad, nuevos patrimonios.

Keywords

Urban regeneration, port, city, new heritage.



Fig. 1 - ENSIDESA. Baterías de cok en el momento de cese de la actividad productiva en septiembre de 2019. Fuente: Rubén Domínguez Rodríguez (2019)

Pese a que, en apariencia, el debate sobre la conservación del Patrimonio Industrial había quedado zanjado en Avilés con el derribo de los altos hornos, la central térmica y otras instalaciones de la Empresa Nacional Siderúrgica S.A. (Tielve, Suárez, 2011), o con la creación de una nueva marca de ciudad a partir del Centro Internacional Oscar Niemeyer, en modo alguno ha sido así[1]. Con la entrada en funcionamiento del centro se había tratado de sustituir la identidad industrial por una nueva de carácter cultural, pero la contestación ciudadana y la posición crítica por parte de diversas instituciones ante la propuesta de desmantelamiento de la planta de baterías de cok de la antigua factoría vienen a demostrar que la supuesta mutación identitaria (Álvarez, 2019: 439-445), a pesar de los beneficios medioambientales, estéticos y culturales obtenidos con la regeneración del entorno de la ría, se ha realizado en falso y que la memoria industrial sigue viva.

En efecto, tras el cese productivo de las baterías de hornos de cok y subproductos de ENSIDESA en el año 2019 *(Fig. 1)*, numerosas instituciones científicas y colectivos han reclamado la preservación y la reutilización de las instalaciones - coquería, edificios de almacenaje, talleres y maquinaria - apostando por la convivencia entre el pasado y el futuro (Domínguez y Fernández, 2019: pp. 3-20). En consonancia con los proyectos que se han llevado a cabo en numerosas regiones europeas - Essen, Nantes, Torino, Hamburgo, Glasgow, Riga, entre otras - con innovadoras experiencias de regeneración y creación de parques empresariales, la reconversión del complejo demostraría cómo es posible crear riqueza y bienestar, apostar por nuevas industrias y generar empleo, sin renunciar al mantenimiento del legado cultural.

1. ORIGEN DEL PROBLEMA EN TORNO A LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL AVILESINO

La posición crítica ante la desaparición de las instalaciones siderúrgicas avilesinas que aún perviven constituye la manifestación pública más reciente de la sensibilización existente en la ciudad y en general en toda Asturias hacia un patrimonio que fundamenta una parte sustancial de la memoria colectiva de la región. El problema en torno a su conservación tiene su origen en los años ochenta del siglo XX, cuando se iniciaba el complejo proceso de reestructuración y desmantelamiento de la Empresa Nacional Siderúrgica S.A que generó, además de graves problemas económicos y sociales, notorios daños patrimoniales[2]. La situación, similar a la sufrida por la vecina Gijón y tantas ciudades industriales y

[1] A propuesta de TICCIH-España el conjunto patrimonial de ENSIDESA forma parte desde el año 2011 del catálogo de referencia del Plan Nacional de Patrimonio Industrial. Previamente fue incluido en el Inventario del DOCOMOMO Ibérico y en los *100 elementos del Patrimonio Industrial en España*. Pese a ello, más de doscientas instalaciones de la factoría fueron destruidas: los cuatro hornos altos, las plantas de sinterizado, subestaciones eléctricas, chimeneas, oficinas, fábrica de oxígeno, talleres y almacenes.

[2] Como consecuencia del desmantelamiento fueron liberados aproximadamente 2,5 millones de metros cuadrados de terrenos. La sociedad *Avilés 2000* - participada por el Principado de Asturias (30 %), la Sociedad Estatal de Promoción y Equipamiento del Suelo

portuarias que asistían entonces a la pérdida de sus funciones tradicionales a causa de la deslocalización industrial, tardó en ser abordada con propuestas estratégicas capaces de aportar soluciones funcionales y económicas, que no tuvieron en cuenta la conservación de los edificios y equipamientos más relevantes de la *Fabricona*, denominación popular con la que era conocida la gran siderúrgica avilesina.

No obstante, la preservación de la memoria histórica e industrial estaba presente, al menos sobre el papel, en los objetivos contemplados en los primeros momentos de la reconversión según se puede desprender de los planes diseñados en los años ochenta, e incluso parecían mantenerse cuando a comienzos del siglo actual se ideaba un proyecto de reutilización para la central térmica, una interesante muestra de la arquitectura del Movimiento Moderno incluida en el DOCOMOMO Ibérico que fue proyectada por Juan Manuel Cárdenas y Francisco Goicoechea (Suárez, 2011: 105-114). Calificada en su momento como la "joya" de la arquitectura industrial de Asturias, la propuesta de reconversión de la térmica, con su correspondiente Plan Director[3], seguía referentes internacionales como el de la Bankside Power Station de Londres, sede de la Tate Modern, el de la Central eléctrica del Tajo, reconvertida en Museo de la Electricidad de Lisboa, o el de la Central de Cottbus en Alemania, reutilizada como centro de arte contemporáneo. Pese a sus reconocidos valores la térmica fue íntegramente demolida en enero de 2007, tras la torticera exclusión del conjunto arquitectónico del Catálogo Urbanístico del Municipio de Avilés (Suárez, 2013:18-214).

Sin embargo, el *Plan General de Ordenación Urbana de Avilés* de 1986[4], que había redactado el equipo dirigido por el arquitecto Enrique Balbín, mostraba una consideración hacia la reciente historia industrial de la ciudad sin olvidarse de su pasado histórico, y tras un análisis de las necesidades generadas por el deplorable estado de los diversos patrimonios existentes, planteaba una serie de proyectos de protección e intervención respetuosa del casco histórico, los poblados siderúrgicos periféricos y las márgenes de la ría que acogían las instalaciones portuarias e industriales. Con la intención de atender la opinión y reivindicaciones vecinales, se fomentó entonces su participación en el proceso, publicando dos años antes con tal fin un *Avance del PGOU*[5] y organizando una exposición del documento, que tuvieron como resultado, entre otras cuestiones a valorar, la preocupación por el equilibrio entre centro y periferia y la defensa del patrimonio cultural y natural (Menéndez, 2014: 97- 98). Tales objetivos están en el origen de la redacción del *Plan Especial para la Protección, Conservación y Restauración de la Ciudad Histórica* y la elaboración y aprobación del *Catálogo de Elementos Arquitectónicos con Valor de Patrimonio Cultural de Avilés,* que extendía la protección hasta los sectores periféricos y que ha sido valorado como "pionero en la defensa del patrimonio cultural de Avilés" y "documento más comprometido, y probablemente el más independiente de los aprobados hasta la fecha" (Menéndez, 2014: 102). Asimismo, la sensibilidad hacia el patrimonio natural está en el origen de los planes dedicados a la regeneración de la ría, en la que se supo ya entonces apreciar su potencial como eje neurálgico de la regeneración urbana. Se iniciaron estos en 1992 con la aprobación del *Plan de Saneamiento Integral de la Cuenca Fluvial de la Ría de Avilés* y culminaron entre 2002 y 2006 con el *Proyecto de Ordenación Hidráulica y Ambiental de la Ría de Avilés* (Menéndez, 2018: 55-59), que se ocupó de los terrenos más afectados por la industria frente al casco urbano, en los que un nuevo PGOU ubicaría los equipamientos llamados a renovar la imagen de la ciudad.

Pero ese nuevo PGOU no iba a mostrar la misma sensibilidad hacia el patrimonio natural y cultural del entorno de la ría y concibió una ciudad pensada en el futuro sin atender al legado del pasado. Redactado por Eduardo Leira, que contaba con la experiencia exitosa del *Plan Territorial Parcial del*

(30 %), la CSI (30 %) y los Ayuntamientos de Avilés y Corvera (10 % restante) - se hizo cargo de la gestión del proceso impulsando la construcción del PEPA, Parque Empresarial Principado de Asturias, oficialmente inaugurado el 16 de diciembre de 2003.

[3] Al amparo de la Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, la consultora Xabida presentó en 2005 el *Plan Director del Centro Integral para la Cultura y el Ocio de Avilés*, por medio del cual se proponía la rehabilitación de la central térmica y su reutilización para nuevos usos culturales.

[4] *Plan General de Ordenación Urbana del Municipio de Avilés, aprobado definitivamente, por Resolución de la Consejería de Ordenación del Territorio, Vivienda y medio Ambiente del Principado de Asturias, el día 3 de julio de 1986.* Suplemento del *BOPA,* núm. 294, 22 diciembre 1993.

[5] *Avance del PGOU de Avilés,* Ayuntamiento de Avilés, 1984.



Fig. 2 - Terrenos siderúrgicos y dársena de San Agustín en fase de transformación con el Centro Niemeyer en construcción y el puerto deportivo. Fuente: Archivo Autoridad Portuaria de Avilés (2010)

Bilbao Metropolitano[6]*,* el *Plan General de Ordenación del Término Municipal de Avilés*[7] buscaba definir "algo distinto" y "exclusivo"[8] capaz de transformar el municipio y de singularizar la nueva marca de ciudad. Surgía así un nuevo "Plan Estratégico" con el que se pretendía facilitar la adhesión de la ciudad a la "Nueva Economía" (Menéndez, 2014: 104) y en el que el entorno de la ría con los antiguos terrenos siderúrgicos de ENSIDESA se entendió como lugar preferencial para crear un "Área de Nueva Centralidad" frente al centro urbano. Esa operación de microurbanismo que ya se contemplaba en el *Avance del Plan,*[9] presentado el año 2002, culminaría con el Masterplan de la Isla de la Innovación de 2008[10], en el que se reservaba la dársena siderúrgica de San Agustín, un terreno privilegiado por su morfología y emplazamiento frente al centro histórico, para la construcción de un edificio espectacular, concebido como icono de la ciudad renovada *(Fig.2).*

2. LA ISLA DE LA INNOVACIÓN: EL REVULSIVO ECONÓMICO DE AVILÉS

Efectivamente, en el caso de Avilés todos los esfuerzos para paliar los efectos de la reconversión industrial, se centraron en crear un lugar que, como estaba ocurriendo en el resto del país (véase Bilbao y Valencia, entre otros), fuese una nueva oportunidad para ese espacio industrial y como ya se propusiera en el 2002, reconvertirlo en el entorno sobre el que girase la nueva imagen de Avilés, aquella que la ubicaría en el contexto internacional empleando para ello un equipamiento cultural. Bajo este precepto nace la llamada Isla de la Innovación, si bien, de cara al público en general se trataba de una microperación de saneamiento integral de la cuenca fluvial, participando en ello la administración estatal, regional y local.

Pero tal y como señalábamos al inicio de este apartado, lo cierto es que tras ese trabajo de limpieza lo que se pretendían era otorgar a estos terrenos una nueva función y, particularmente una nueva imagen de Avilés: lugar de regeneración e hito mediático. Tal y como señala Rebeca Menéndez Marino, autora de las principales investigaciones sobre el desarrollo urbano de Avilés desde la década de los 80

[6] "Decreto 179/2006, de 26 de septiembre, por el que se aprueba definitivamente el *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*", BOPV, no 212 ZK, 7 noviembre 2006.

[7] *Plan General de Ordenación del Término Municipal de Avilés*. Suplemento del *BOPA,* núm. 163, 15 julio 2006.

[8] Ibidem, p.41.

[9] *Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Avilés*, Ayuntamiento de Avilés, 2001.

[10] *Masterplan "Isla de la Innovación"*, Fundación Metrópoli, 2008.

hasta la actualidad, la percepción de los terrenos de ENSIDESA como un lugar abandonado de pasado glorioso facilitó que en las mentes avilesinas permeara con facilidad cualquier intervención urbanística (Menéndez, 2018: 55-59). Pero no sólo era un lugar añorado por los avilesinos. Los terrenos se convirtieron en objeto de deseo tanto de las administraciones como de los constructores y las inmobiliarias. Finalmente sobre ellos actuaron las administraciones.

El PGOU de 2006 convirtió en protagonista los terrenos de la vieja siderúrgica, lo que, añadido a la intervención en los espacios portuarios reordenando la zona de servicios del puerto, facilitaría una imagen de Avilés actualizada, competitiva en el contexto internacional. Para ello fue fundamental la figura de Eduardo Leira, que además de dirigir este plan general, también fue el autor del Bilbao del Guggenheim. Así pues, es comprensible que la intervención se llevase a cabo en el fondo de saco de la ría, en la zona más cercana al entramado urbano, ocupando terrenos de la antigua siderurgia, al modo en el que Leira había propuesto en más de un plan general pequeñas intervenciones en lugares estratégicos de las ciudades.

La ría y las vías de comunicación (ferrocarril y carretera) formaban una franja que impedía la visión unitaria de la ciudad, por ello, la propuesta de nuevas construcciones y además señeras por su función y estructura parecía el mejor remedio para comunicar ambos extremos. Con este fin se presentó un proyecto, el llamado Faro de la Ría que, junto a un centro comercial y residencial, puerto deportivo y centro de congresos y auditorio, tendría como emblema una torre, a modo de faro, que iluminaba todo el frente marítimo. Pero en el año 2005, con motivo del 25 aniversario de la Fundación de los Premios Príncipe de Asturias (hoy Princesa de Asturias), se invitó a los premiados a participar en la celebración. Oscar Niemeyer remitió un proyecto para que la Fundación crease un museo. Tras un tiempo de análisis ésta desechó la posibilidad de hacer el citado centro, por lo que Oscar Niemeyer se lo regaló con una traza renovada al Principado de Asturias. El edificio vino a sustituir al Faro y pasó a ser el complejo más destacado de la Isla de la Innovación.

En el año 2008, tras iniciarse el planteamiento del Niemeyer en el saco de la dársena, la Fundación Metrópoli presentó el proyecto de la *Isla de la Innovación*. Para llevarla a cabo se aprobó un plan de intervención en los terrenos con la participación del Principado, de la Autoridad Portuaria, el Ayuntamiento de Avilés e Infoinvest. Según el masterplan que se realizó al efecto el fin de la Isla de la Innovación era crear un espacio de encuentro, de difusión cultural y de ocio, que supusiese el crecimiento de la sociedad y la economía de Avilés[11]. Esta propuesta difiere poco de los propósitos señalados por Oscar Niemeyer para la gran explanada que unifica el auditorio, el museo y el centro administrativo que componen su proyecto y que dejó reflejados en la memoria entregada al Principado de Asturias en 2006[12]. El complejo de la Isla de la Innovación en realidad se desarrollaba a lo largo de tres ámbitos, siempre teniendo el frente marítimo y el espacio portuario como referencia: La margen izquierda de la ría de Avilés, definida como la Puerta de Avilés; la dársena de San Agustín, que pasaría a ser zona de embarcaciones de recreo y terminal de cruceros y la fachada litoral que se convertiría en la zona de disfrute de la ciudadanía; y, finalmente, la Isla de la Innovación propiamente dicha, una isla artificial con forma de pez emplazada en el centro del estuario. Tal y como señala Menéndez Merino, "tomando como referencia algunas operaciones similares como las llevadas a cabo en la ría de Bilbao, en Lyon, Nantes, Hamburgo, Linz o Ámsterdam, la Isla de la innovación fue concebida como el foco capaz de garantizar el posicionamiento internacional de la ciudad (…) apostando por la multifuncionalidad integrando sobre el terreno usos culturales y ocio, residenciales, institucionales y turísticos". Entre ellos hemos de citar: el parque de la Galería, el palacio de América, los lofts de la ría y los cubos de la Innovación. Para su realización se convocó concurso público que fue ganado por Norman Foster, si bien hasta el día de hoy sólo ha visto la luz el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Bermejo; Álvarez, 2018: 75 - 140). Pero aunque ese gran proyecto de la regeneración avilesina permanezca inconcluso, la transformación de su waterfront es ya una realidad y constituye la muestra más reciente de la estrecha relación

[11] Ibidem pág. 61. *Masterplan "Isla de la Innovación"…. Op. cit,* 2008.

[12] Archivo de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias. *Expediente 2006/022465. Contrato de asistencia técnica y redacción del proyecto y dirección artística de la obra de construcción de un centro cultural en Avilés*. Lo señalado en el documento anterior se entrega definitivamente con la Memoria del proyecto básico y de ejecución del Centro Cultural Oscar Niemeyer. Margen derecha de la ría de Avilés, Asturias, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, noviembre de 2007.

existente a lo largo de la historia entre el puerto y la ciudad. El nuevo Avilés, que quiso verse identificado con el Centro Niemeyer, se manifiesta sin duda a través del paisaje conjunto de su ría saneada y con un puerto renovado y equipado con edificios de nueva planta e indudable interés arquitectónico, como la nueva Sede de la Autoridad Portuaria, la Nueva Lonja de Pescado, los Tinglados, el Centro Tecnológico del Acero y Materiales Metálicos y la Nueva Sede de la Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias, como muestras más relevantes (Tielve, 2018: 204-211). Fundamental en la renovación del waterfront avilesino, tanto en cuanto a imagen como en cuanto a usos y funciones, ha sido la urbanización de los espacios de la margen izquierda de la ría, antes vedados al vecindario, para crear un paseo en la anterior zona portuaria y una senda verde en los antiguos terrenos industriales, en los que el equipamiento con esculturas públicas ha generado un nuevo patrimonio al surgir como proyecto ciudadano participativo empeñado en mantener viva la memoria industrial (Álvarez, 2013: 99-111) *(Fig.3)*.

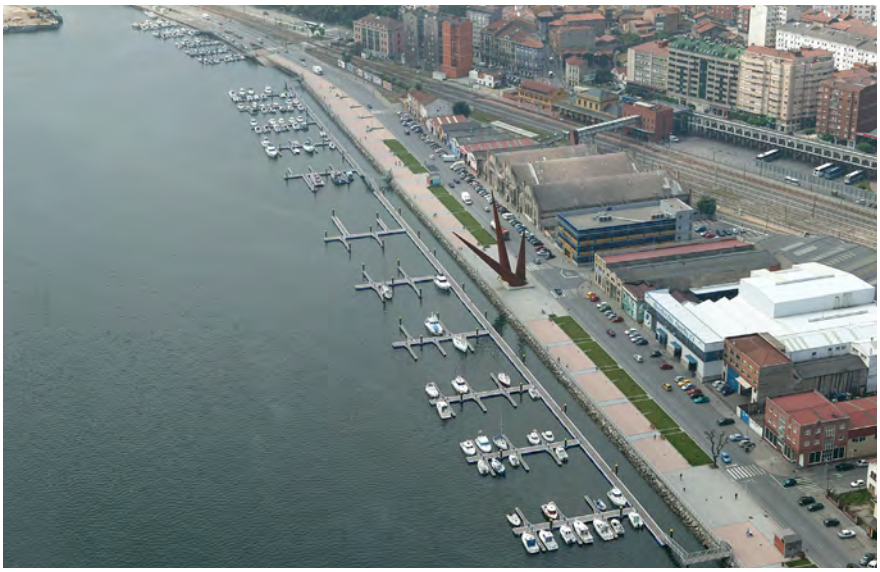


Fig. 3 - Urbanización de la margen izquierda de la ría en la antigua zona portuaria: puerto deportivo, paseo y escultura Avilés junto a las naves de Balsera. Fuente: Archivo Autoridad Portuaria de Avilés (2006)

Pero según lo que se viene apuntando desde el inicio, no todo están siendo luces en el esfuerzo regenerador y, como se verá a continuación, los resultados se ven ensombrecidos por las destrucciones y desatención a que están siendo sometidos los vestigios del pasado más reciente.

3. REGENERACIÓN, RECONVERSIÓN Y (DES)PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL

El proyecto de la Isla de la Innovación, el Área de nueva centralidad, el plan estratégico de reconversión urbana, la intervención sobre el espacio público generando nuevas dotaciones – particularmente asociadas al ocio y la cultura – y, en definitiva, la regeneración del *waterfront* avilesino, se han emprendido tomando como referente las llamadas *ciudades del agua* - Nantes y Ámsterdam en particular - con un valioso patrimonio heredado del proceso industrializador. Sin embargo, mientras que en estas ciudades se ha hecho pivotar la revitalización sobre la riqueza de su Patrimonio Industrial, sin renunciar a su identidad, en Avilés el proyecto de futuro se ha forjado desdibujando las huellas del inmediato pasado industrial.

El Patrimonio Industrial, frágil y vulnerable, en constante estado de alerta, como en páginas anteriores hemos señalado, ha sido la gran víctima de una política urbanística que ha condenado los espacios y las instalaciones fabriles a la desaparición, al expolio y al achatarramiento. Tan solo en el mejor de los casos se ha visto transformado para dar lugar a nuevos equipamientos que, a la postre, se convierten en meros contenedores despersonalizados. Así, la mayor parte de las intervenciones llevadas a cabo en Avilés derivan en una usurpación de la identidad de los inmuebles: los nuevos usos prevalecen sobre su esencia histórica, los edificios son vaciados de contenido, se disipan sus valores técnicos, simbólicos e históricos y la memoria del lugar se ve laminada (Tielve, 2014: 77-78). Enlazando con nuestra hipótesis de partida, la amenaza de desmantelamiento de la planta baterías de hornos de cok y subproductos de ENSIDESA, al igual que en su día ocurriera con la central térmica,

pese al movimiento iniciado en su defensa, pese a la demanda que instituciones científicas como TICCIH-España, INCUNA, Save Industrial Heritage, la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, Hispania Nostra, el Colegio de Arquitectos de Asturias[13], entre otras, han planteado para preservar las instalaciones y buscarles nuevos usos, criticando la preocupante falta de sensibilidad de las administraciones implicadas y reclamando la necesidad de integrar el patrimonio en su entorno como herramienta de vertebración del territorio y motor de desarrollo, con todo y pese a todo, el proceso de *damnatio memoriae* sigue su curso.

Una de las intervenciones más desgraciadas llevadas a término en el legado industrial avilesino ha sido la ejecutada en la antigua Pescadería Municipal, obra del arquitecto Antonio Alonso Jorge, datada en 1916. La actuación se desarrolló al margen de cualquier elemental criterio de rehabilitación normativamente reconocido y validado en actuaciones relativas a la conservación del Patrimonio Cultural.



Fig. 4 - Testigo conservado del puente de San Sebastián frente al auditorio del Centro Niemeyer, con las baterías de cok de la antigua ENSIDESA al fondo, Fuente: elaboración propia (2011)

Siguiendo el proyecto del arquitecto Aitor López Galilea y el ingeniero Raúl Escrivá, la intervención en la antigua pescadería se desarrolló entre los meses de diciembre de 2009 y julio de 2010[14]. Pese a contar con un grado de protección integral en el CU avilesino, el inmueble se ha visto seccionado y anulado para acoger una pasarela peatonal de acero corten, "La grapa", que conduce al Centro Niemeyer. A resultas de esta desatinada intervención el edificio se ha convertido en mera estructura portante de la pasarela, sus vanos se han visto cegados y la fachada incorpora una capa de aséptica pintura blanca, en amable y orquestada comunión con el Centro Niemeyer, aspirando a una *homogenización* estética del entorno arquitectónico de la ría avilesina.

En esta dinámica se insertan los Almacenes de Victoriano Fernández Balsera, un soberbio conjunto de naves proyectado por el arquitecto Antonio Alonso Jorge, emplazado desde 1912 en el margen izquierdo de la ría[15]. Tras el fracaso de varias propuestas de reutilización, la única actuación desarrollada en este caso ha consistido en unas labores elementales de superficial cosmética, con la limpieza y sustitución del enfoscado de las fachadas delanteras. Se ha aplicado un revoco de prístino blanco, a modo de fantasmagórica imitación del flamante espacio cultural. A la sombra del Centro Niemeyer, de nuevo, otro triste episodio de desmantelamiento es el que ha puesto punto final a la historia del puente de hierro de San Sebastián.

---

[13] En noviembre del año 2019 el CEAG presentaba un informe interdisciplinar en el marco de unas Jornadas desarrolladas en la Factoría Cultural de Avilés, dedicadas al patrimonio de la planta de baterías de cok, contando con el respaldo del Instituto de Patrimonio Cultural de España. El informe, respaldado hasta la fecha por una veintena de instituciones y entidades vinculadas al Patrimonio Cultural, aboga por la conservación de los elementos más singulares del conjunto.

[14] Ayuntamiento de Avilés: Expte. 5.594/2009. Por Resolución de la Alcaldía n.º 8.209/2009, de 28 de diciembre, se acordó adjudicar definitivamente, la licitación convocada por el procedimiento abierto, para contratar las obras definidas en el proyecto de pasarela peatonal para acceso al Centro Cultural Internacional Óscar Niemeyer y en el Proyecto de Centro de recepción de visitantes del Centro Cultural Internacional Óscar Niemeyer, a la entidad Dragados, S.A.

[15] Los almacenes fueron promovidos por empresario Victoriano Fernández Balsera, quien fuera presidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de la villa, así como de la Junta de Obras del Puerto. Concebidas como espacios de almacenamiento, las tres naves en las que se vertebra el conjunto adoptan una disposición perpendicular con respecto al estuario.

Diseñado por Francisco Wirtz Prieto entre 1891 y 1893[16], del antiguo puente carretero solamente se ha mantenido un mínimo testigo, a modo de pieza de arte urbano, al pie del nuevo equipamiento, mientras que el puente original ha sido reemplazado por un *replicante* carente de todo valor patrimonial *(Fig. 4).*

En relación con las actuaciones emprendidas en los bienes del Patrimonio Industrial de Avilés debemos hacer obligada alusión a la más temprana: la intervención acometida en la Curtidora Maribona que desde 1995 funciona como hotel de empresas (Tielve, 2016)[17]. Propiedad del Ayuntamiento de Avilés, la antigua factoría fue rehabilitada siguiendo el proyecto elaborado por los arquitectos Fernando Nanclares, Nieves Ruíz, Jesús Menéndez y Juan González Moriyón. Del conjunto arquitectónico original apenas se han conservado algunos elementos estructurales, los muros perimetrales y, en particular, se ha preservado la imagen de la fachada principal.

Con carácter más reciente la fábrica de camisas *Confecciones Camino S.A.* se ha reconvertido en un nuevo equipamiento cultural consagrado a las Industrias Creativas, la *Factoría Cultural* (Tielve, 2018: 186-194). La fábrica, diseñada y construida, siguiendo las trazas del arquitecto Tomás Menéndez Abascal, en 1946[18], constaba de dos naves adosadas destinadas a sala de máquinas y almacenes, junto con un edificio de oficinas[19]. Sin uso desde el año 1995, las instalaciones pasan a manos del Ayuntamiento de Avilés que encomienda al arquitecto Aitor López Galilea su rehabilitación. La intervención, concluida en 2012, ha pasado por el desmantelamiento del edificio de oficinas, reemplazado por otro similar de nueva planta, conservándose las dos naves originarias destinadas a acoger las instalaciones del centro cultural.

La última de las intervenciones llevadas a cabo en Avilés ha tenido como protagonista la antigua nave del astillero de ribera propiedad de los hermanos Antonio y Aniceto Fernández Hevia[20]. La nave se ha transformado en este caso en un centro de interpretación dedicado a la historia del puerto, el *Espacio Portus*. La rehabilitación, a cargo del arquitecto Rogelio Ruiz Fernández, promovida por la Autoridad Portuaria en colaboración con el Ayuntamiento de Avilés[21] encierra, no obstante, toda una paradoja: la recreación de un puerto histórico, eminentemente industrial, cuyos testimonios físicos se han ido diluyendo, como lágrimas en la lluvia.

---

[16] Ficha AV-158 del *Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Asturias.* El puente contaba con caja calada de vigas de hierro, cruzadas en sus laterales formando aspas. En cubierta incorporaba una sucesión de dieciocho secciones curvas. En sus laterales se disponían los pasos de peatones, sobre suelo de madera, con antepechos de hierro forjado.

[17] Las instalaciones estuvieron dedicadas desde su entrada en funcionamiento, en 1903, al proceso productivo de curtición. La fábrica fue erigida por la sociedad Avilés Industrial, regentada por los hermanos José y Francisco Rodríguez Maribona. Indianos retornados de Cuba, se involucraron en empresas como la Compañía del Tranvía Eléctrico de Avilés, la Banca Maribona o las azucareras de Veriña y Villalegre.

[18] La mano de obra de la que la fábrica de camisas se nutrió fue esencialmente femenina, con una plantilla que rondaba las 170 trabajadoras. Las empleadas se encargaban de las labores de corte y confección de prendas tan populares como “Premier”. Entrada la década de 1990 la producción atravesó una grave crisis, en buena medida debida a la fuerte competencia del mercado del textil asiático, de la que nunca salió. El 28 de diciembre de 1995 veía clausurada su actividad de forma definitiva.

[19] Archivo Municipal de Avilés: *Expediente relativo a Confecciones Camino, S.A.,* nº 5815.

[20] La nave funcionó inicialmente como conservera de pescado en salazón, para ser más adelante adquirida por los hermanos Antonio y Aniceto Fernández Hevia, e integrarse en el astillero que estos constituían en 1917. Su titularidad, con los años, pasó a la sociedad Astilleros Ojeda y Aniceto - orientada a la construcción naval de pesqueros de hierro y buques multifunción - y, más adelante, a la cooperativa laboral Ojeda y Aniceto, en activo hasta la década de 1980.

[21] Archivo de la Autoridad Portuaria de Avilés: *Expediente 27/2015. Obras de adecuación y rehabilitación de la antigua nave de Astilleros de Ojeda.*

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE, I. (2009), "La Isla de la Innovación, un proyecto estratégico para Avilés" en Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales, nº 60-61, pp. 101-110.

ALONSO,L.M. (2008), "Años de incertidumbre (1990-2000)" en VV.AA. *Avilés XX. El siglo que vivimos*. 2ª edición. Gijón: Trea, pp. 224-244.

ALVAREZ MARTÍNEZ, M. S. (2013). "Patrimonios destruidos/ patrimonios creados. La Ruta del Acero: un locus identitario entre la destrucción y la creación" en Álvaro Zamora, M. I.; Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coords.). *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje al Prof. Gonzalo M. Borrás Gualis.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 99-111

__(coord.). (2014). *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano.* Oviedo: Eikasia.

__(coord.). (2018). *Focos de creación, impulso e innovación. El Centro Niemeyer.* Gijón: Trea.

__(2019). "Réhabilitation urbaine et mutation identitaire. Avilés, entre paysage industriel et nouvelle icône culturelle" en Acerra, M.; Michon, B. (dirs.) *Horizonts atlantiques. Villes, négoces, pouvoirs* (M. Acerra y B. Michon, dirs.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, collection Histoire, pp. 439-445.

BERMEJO LORENZO, M. C.; ALVAREZ MARTÍNEZ, M. S. (2018). "El Centro Internacional Oscar Niemeyer", en Álvarez Martínez, M. S. (coord.). *Focos de creación, impulso e innovación. El Centro Niemeyer.* Gijón: Trea, pp. 75-140.

__(2018) Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuarios. El centro botín en *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, Nº 97, 2018, págs. 95-101

BOGAERTS, J. (2000). *El mundo social de ENSIDESA. Estado y paternalismo industrial (1950-1973)*. Avilés: Azuzel.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, R.; FERNÁNDEZ GARCÍA, D. (2019). *Baterías de cok de ENSIDESA (Avilés): fundamentos para su conservación y protección*. Avilés: Centro de Estudios del Alfoz de Gauzón.

GANCEDO, J.; LEBRATO, B. (2008). *Catedrales de acero, 1950-1975*. Avilés: ArcelorMittal.

MENÉNDEZ MARINO, R. (2014). "Cuatro épocas, cuatro proyectos de ciudad: la transformación urbanística de Avilés a través de los Planes Generales de Ordenación Urbana" en Álvarez Martínez, M. S. (coord.), *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*. Oviedo: Eikasia, pp. 85-113.

__(2018). "De la dársena siderúrgica al Centro Cultural Oscar Niemeyer: la transformación del espacio industrial en espacio cultural" en Álvarez Martínez, M. S. (coord.), *Focos de creación, impulso e innovación. El Centro Niemeyer.* Gijón: Trea, pp. 49-74.

SUÁREZ ANTUÑA, F. (2013). "Los instrumentos de protección del Patrimonio Industrial en el marco del planeamiento y la ordenación urbanística" en Ruíz de la Peña, D. (coord.), *Los Catálogos Urbanísticos en el Principado de Asturias*. Oviedo: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo, pp. 187-214.

SUÁREZ MENÉNDEZ, G. (2011). "Aportaciones a la arquitectura del Movimiento Moderno desde el Patrimonio Industrial: la actividad de Cárdenas y Goicoechea en ENSIDESA" en *Liño*, nº 17, pp. 105-114.

TIELVE GARCÍA, N. y SUÁREZ ANTUÑA, F. (2011). "Conjunto industrial de ENSIDESA" en *100 elementos del Patrimonio Industrial en España*, Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural de España, TICCIH-España, pp. 144-145.

TIELVE GARCÍA, N. (2014). "Arquitecturas del agua. Patrimonio industrial y espacio litoral asturiano" en *Abaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 80-81, pp. 77-88.

__(2014). "Puerto, espacio litoral y Patrimonio Industrial en el Principado de Asturias" en Álvarez Martínez, M. S. (coord.). *Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*. Oviedo: Eikasia, pp. 45-83.

__(2016) "La memoria del pasado industrial: conservación, reutilización y creación de nuevos equipamientos" en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 19, pp. 72-99.

__(2018). "El Centro Niemeyer y la promoción de nuevos equipamientos: industrias creativas, innovación y desarrollo" en Álvarez Martínez, M. S. (coord.). *Focos de creación, impulso e innovación: El Centro Niemeyer*. Gijón: Trea, pp. 141-214.

VER CON LOS OÍDOS: DERIVAS EN EL ESPACIO SONORO URBANO

Seeing with your ears: drifts in urban sound space

Laura Apolonio
Universidad de Granada
lauraapo@ugr.es

Mar Garrido-Román
Universidad de Granada
margr@ugr.es

Resumen

El objetivo de este estudio es doble: por un lado, mostrar la importancia de la exploración sonora en la percepción de la ciudad y, por otro, presentar el trabajo experimental llevado a cabo en la ciudad de Granada. Nuestra finalidad es rescatar el sentido del oído frente a la predominancia de la vista en nuestra percepción del entorno, revalorizando el caminar como la mejor herramienta para explorar el espacio. Se trata de un acercamiento a la ciudad con un enfoque más fenomenológico, que aspira a una relación placentera, lúdica y emocional del ser humano con su hábitat. El sonido es un sentido capaz de hacer eclosionar nuestro lado más poético, abriendo la frontera entre mundo interior y espacio exterior. Quizás sea el único sentido que nos haga percibir nuestro cuerpo como el lugar que habitamos, con su resonancia y profundidad. Además, nos sumerge en una dimensión temporal más lenta, incluso inmóvil. Para escuchar tenemos que ralentizar, pararnos, estar al acecho. Así nos volvemos totalmente receptivos, habitamos el instante, conectamos con lo efímero. Percibimos nuestra presencia en el espacio que nos rodea en una experiencia holística mucho más envolvente que la sola observación visual. En este trabajo haremos un breve recorrido por el urbanismo sensorial y por los principales artistas sonoros que se han dedicado al *soundwalking* y, a continuación, presentaremos nuestro proyecto experimental de rutas sonoras por Granada.

Palabras clave

Soundwalking, arte sonoro, caminar, deriva.

Abstract

The aim of this study is twofold: to reveal the importance of sound exploration in the perception of the city and, on the other hand, to present the experimental work carried out in the city of Granada. Our purpose is to rescue the sense of hearing from the predominance of sight in our perception of the environment, revaluing walking as the best tool to explore space. It is a more phenomenological approach to the city, which aims to establish a pleasant, playful and emotional relationship between humans and their habitat. Sound is a sense that brings out our most poetic side, opening the border between the inner world and outer space. Perhaps it is the only sense that makes us perceive our body as a place we inhabit, with its resonance and depth. Furthermore, it immerses us in a slower, even motionless, time dimension. To listen we need to slow down, stop, be on the lookout. In this way we become totally receptive, we inhabit the instant, we connect with the ephemeral. We perceive our presence in the space around us in a much more enveloping holistic experience than with visual observation alone. In this paper we will take a brief look at sensory urbanism and the main sound artists who have devoted themselves to soundwalking and, next, we will present our experimental project of sound routes in Granada.

Keywords

Soundwalking, Sound Art, Walking, Drift.

1. ACERCAMIENTO SENSORIAL A LA CIUDAD

1.1. El *flâneur*: el gozo del paseo

El primer ejemplo de un acercamiento sensorial a la ciudad, considerada como fuente de gozos perceptivos, se puede establecer en el siglo XIX con la figura, hoy en día más que conocida, del *flâneur.* Abundantemente descrito en las obras del poeta Charles Baudelaire, del escritor Edgar Allan Poe y del filósofo Walter Benjamín, el *flâneur* es un personaje que se abandona contemporáneamente al flujo de sus pensamientos y de sus movimientos, estableciendo entre ambos una corriente continua de comunicación. *Flâneur* viene del verbo *flâner* que en francés significa vagar en un paseo lento a pie. El *flâneur* deambula en la ciudad, sin rumbo determinado, abriendo todos sus canales perceptivos, dejándose llevar por los estímulos que le llegan, experimentando así en su cuerpo el significado primordial de la palabra "estética" derivada del griego "*aísthêsis*" que significa "sensación" y/o "*aisthánesthai*" que significa "percibir". La estética es, por lo tanto, un percibir, un sentir con toda la capacidad sensorial de nuestra condición corporal. Esta primera aproximación sensorial del *flâneur* a la ciudad es de suma importancia porque aúna los dos conceptos que queremos aquí recalcar: la revalorización del cuerpo como centro sensorial y la revalorización de la ciudad como espacio de estímulos perceptivos y estéticos.

Esta concepción de la estética que revaloriza las percepciones corporales era totalmente novedosa en el siglo XIX, ya que en esa época el campo de la estética, entendida como "amor a la belleza", estaba circunscrito a los museos, las Academias de arte y reservado al disfrute de la élite burguesa bien pensante. Por primera vez con el *flâneur*, la estética sale a la calle, presta atención a las percepciones del cuerpo, escucha lo cotidiano, rompe el marco dorado de los museos y lo extiende a la ciudad entera. Es una forma nueva y diferente de experimentar el contexto urbano, apreciando la miríada de detalles, matices y sutiles contrastes que ofrece. Esta atención a lo cotidiano y esta voluntad de salir del contexto oficial artístico, se revela como un acto profundamente democrático y anti elitista. Por otro lado, el *flâneur* es también ejemplo de una persona que goza del privilegio aristocrático de poder disfrutar de su tiempo libre, de no ser esclavo del trabajo. Es el *dandy* que puede permitirse el lujo de pasear sin rumbo porque posee el bien más preciado: el tiempo a su disposición. Es justamente esta figura poética que Walter Benjamin rescata para contrarrestarla con el ciudadano trabajador en el incipiente capitalismo y que después, como veremos, retomarán los situacionistas. Refiriéndose a Baudelaire y a su mirada poética, escribe:

> Esta poesía […] es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del flâneur, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El flâneur está aún en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía (Benjamin, [1982]2005 : 44).

El *flâneur* es un ser libre, poético y estético que pronto será totalmente engullido por el auge del fascismo seguido por una industrialización vertiginosa que intensificará el mercantilismo y acabará en el capitalismo desenfrenado de hoy en día.

1.2. Dada: la ciudad como espacio artístico

La búsqueda por el rescate de la poesía y por convertir lo cotidiano en una obra de arte, se difunde con las vanguardias del siglo XX. El 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde, bajo una inesperada lluvia torrencial, el grupo Dada convocó la primera visita a la ciudad, partiendo del jardín de la iglesia St Julien le Pauvre, en Paris. Se trataba del primer acontecimiento de un amplio programa de acciones artísticas de la *Grande Saison Dada* (Gran Temporada Dada) que desgraciadamente no pudo realizarse ya que el grupo entró en la "*phase de malaise*" (fase de malestar), extenuado por tensiones internas y discusiones que lo llevaron a la disolución en 1922 (Bishop, 2012: 66). En esta primera (y última) visita, la elección del lugar de la cita es emblemático, siendo un lugar completamente desconocido, que pasa desapercibido, al lado de la catedral de Notre Dame que es, por contraste, el hito turístico por excelencia. Esta visita Dada marcó un antes y un después en la historia del arte, de la arquitectura y del urbanismo. Este hecho sorprendentemente banal, aparentemente sin pretensiones, tuvo en realidad unas profundas consecuencias no sólo en la historia del arte sino en nuestra concepción de la estética.

Por primera vez, no sólo se producía un acontecimiento artístico fuera de los circuitos oficialmente indicados para tal uso, los museos o las Academias, sino que, además, se revolucionaban por completo las herramientas artísticas convencionales de lo que entonces eran consideradas las Bellas Artes. Por primera vez el cuerpo es utilizado como un pincel y la ciudad es un lienzo. Es la primera *performance* de la historia del arte. Pero hay más: por primera vez una acción artística es considerada "banal", es decir, por primera vez se considera lo trivial, lo cotidiano como digno de interés estético y por primera vez el cuerpo del artista tiene un significado sólo por estar ahí. La sola presencia del cuerpo es suficiente para crear una acción artística. Este descubrimiento absolutamente revolucionario dará lugar posteriormente a las innumerables *performances* que se han realizado y se siguen realizando en el arte contemporáneo, como, por ejemplo, *The artist is present* de Marina Abramovic, sólo por citar una acción cuyo título hace precisamente alusión a la importancia de la presencia corporal. Fue un cambio radical de paradigma estético y quizás podríamos marcar este acontecimiento como el inicio del arte contemporáneo.

La octavilla distribuida a los transeúntes anunciaba:

> *Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. —C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'interêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens*. ("Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de los guías y de los presuntos cicerones, han decidido emprender una serie de visitas a lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios.") (Citado por Careri, 2017: 60).

Esta primera visita quedará inmortalizada en una conocida fotografía ya histórica donde aparece el grupo dadaísta en un jardín descampado con la iglesia de fondo. De no existir este documento, el evento efímero hubiera desaparecido en el olvido. La foto testimonia que asistieron con seguridad: Jean Crotti, Asté D'Esparbès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Sragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault. La visita fue anunciada por un comunicado de prensa donde hacen explícito que el evento es dedicado "no al arte sino a la vida" (*Ibid.*: 64). Esta acción revolucionaria transporta de un golpetazo el arte a la calle y la atención hacia la gente y lo cotidiano.

En este acto manifiesto de burla de la sacralidad del arte los dadaístas vuelven a asignar a la práctica de andar su carga ritual y estética. Reiteran la capacidad del ser humano caminante, es decir, del ser humano que mueve su cuerpo y abre sus canales perceptivos, de descubrir el mundo que le rodea y de maravillarse y, a través de esta acción de –*émerveillement*– (asombro), de transformarlo en Arte.

Careri, en su reputado libro Walkscapes subraya además la importancia de la predilección dadaísta por la ciudad "banal", habitada por la realidad cotidiana, frente a la ciudad futurista que permanece como una utopía abstracta y tecnológica. En la investigación futurista, escribe Careri "la exploración y la percepción acústica, visual y táctil de los espacios urbanos en procesos de transformación no se consideraban por sí mismos como hechos estéticos" (Careri, 2017: 62). Es la acción artística dadaísta que abre paso al urbanismo sensorial.

1.3. Surrealistas: la búsqueda del inconsciente en la ciudad

Los surrealistas que sucedieron a la disgregación del grupo dadaísta continuaron la investigación en la deambulación, pero la llevaron a un nivel de viaje iniciático. Pusieron el acento sobre la importancia de perderse y vieron en la experiencia de la desorientación un método para ir más allá del velo racional de la realidad. En 1924, Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac escogieron al azar un punto en el mapa, que resultó ser la ciudad de Blois, y desde ahí emprendieron una deambulación campestre, en un territorio desconocido, hasta llegar a Romoratin, caminando y conversando, como

una especie de escritura automática realizada con los pies, que Breton recuerda como una "exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada." (citado por Careri, *2017*: 66).

Después de su primera deambulación campestre, siguieron realizando incursiones a pie por las zonas periurbanas de París, buscando territorios marginales, poco definidos, fuera de los cánones burgueses, rechazando la zona monumental e histórica de la ciudad. Con los surrealistas el espacio se revela como un ser vivo capaz de dialogar con nosotros y suscitarnos nuevos estadios de consciencia. Fueron los primeros en descubrir que el espacio real puede ser visto como un reflejo del espacio psicológico y viceversa. Para ellos la ciudad era verdaderamente un espacio de inspiración. Estaban interesados en los cambios emocionales provocados por el espacio e intentaron reflejarlos en unas cartografías particulares que denominaron –mapas influenciales– que pueden considerarse los predecesores de los mapas psicogeográficos creados posteriormente por los situacionistas. Eran mapas que evidenciaban las variaciones perceptivas del espacio y las emociones provocadas en los transeúntes. Breton sugería marcar con blanco las zonas agradables, con negro las desagradables y con gris las indiferentes para así poder "reconocer zonas de bienestar y zonas de malestar alternadas" (*Ibid.*: 70-71). A partir de la investigación surrealista que indaga el inconsciente de la ciudad y su lado emocional, entraron en escena los letristas y los situacionistas para llevarla hacia la transformación social y política.

1.4. Letristas y situacionistas: la deriva transformadora

En 1950, el movimiento llamado Internacional Letrista, que siete años más tarde se transforma en la Internacional Situacionista, se propone llevar la investigación surrealista sobre los efectos psicológicos del contexto urbano a sus últimas consecuencias, mostrando cómo el sistema capitalista se había infiltrado en la cotidianidad de la vida ciudadana y que sólo transformando ésta se podía realizar una verdadera revolución. El interés surrealista por el inconsciente les parecía muy sugerente, pero era necesario volver a lo real. No se trataba de huir de una realidad aburrida, buscando la verdad en los sueños sino de rescatar cuanto de sueño, creatividad, locura existía oculto en la realidad misma y de sacarlo a la luz para transformar la sociedad.

Entendieron que el potencial de la deambulación ampliada a grupos y multitudes de personas adquiría una gran fuerza transformadora. Quisieron transportar la subjetividad surrealista, unida todavía a un concepto romántico, elitista y burgués de la figura individual del artista, a una objetividad más próxima a los problemas reales. Transformaron la deambulación surrealista en un método objetivo de exploración de la ciudad que llamaron "*dérive"*. Introdujeron procesos metodológicos como los mapas "psicogeograficos", las construcciones de "situaciones" y las "*unités d'ambiance*" (unidades de ambiente) para resaltar lo emocional que subyace a todo movimiento urbano. Al mismo tiempo, quisieron mostrar cómo el enfoque objetivo y metodológico que usaron podía encauzar el potencial "pasional" de la ciudad hacia fines revolucionarios y transformadores. "Ya no era momento de celebrar el inconsciente de la ciudad. —escribe Careri a propósito de los situacionistas (*Ibid.* 74)— Era necesario experimentar unas formas de vida superiores mediante la construcción de unas situaciones en la realidad cotidiana: era necesario actuar en vez de soñar." La deriva situacionista es un "comportamiento lúdico constructivo", afirma Guy Debord (1956), el principal fundador del situacionismo. Su ámbito de actuación sigue por tanto siendo, como para los dadaístas y los surrealistas, lo creativo, lúdico, emocional y psíquico, pero ya no se trata sólo de un juego vano, desacralizante o soñador, sino que tiene un objetivo concreto: cambiar la sociedad. Los situacionistas llevan a la extrema consecuencia la actitud lúdica de sus predecesores dadaístas y surrealistas: siguen jugando, pero ahora se lo toman muy en serio. Es un juego que tiene como objetivo sublevar la realidad existente. Provocan situaciones en los que inducen a los ciudadanos a escuchar su imaginario, sus deseos, sus pulsiones, a tomar conciencia de lo emocional que subyace a la ciudad, para conseguir que se rebelen contra un mundo funcional, mercantilista y rutinario. La experiencia subjetiva está revalorizada frente a la objetiva, impuesta por el sistema que controla y reprime bajo la excusa de la seguridad. Se trata de "proyectar acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social", como escribe Careri (*Ibid.*: 89). Hay que despertar los deseos latentes de los ciudadanos, hacerles ver que sus deseos están manipulados por el sistema que los mantiene en una cotidianidad fría aburrida, funcional, esclavizante, que además les "roba" su tiempo. Es la revolución del deseo.

La ciudad de los situacionistas está representada como un conjunto de archipiélagos, una serie de islas o unidades de ambiente (*unités d'ambiance*), flotando sobre un vacío, el territorio de todas las derivas posibles, simbolizadas por una multitud de flechas que unen las islas entre ellas. Estos movimientos de deriva surgen del "*pathos*" de los ciudadanos. Tomar consciencia de ello significa reconectar con nuestra persona, nuestro cuerpo, nuestro derecho al espacio, nuestro imaginario y nuestra creatividad. Para los situacionistas la ciudad es el terreno real, concreto, donde actuamos y experimentamos nuestra vida cotidiana. Es justamente de esta cotidianidad que tenemos que reapropiarnos porque ahora está al servicio de lo útil para generar un beneficio ajeno a nosotros y ni siquiera estamos conscientes de ello. Los situacionistas se dieron cuenta de que era necesario "perder el tiempo útil con el fin de transformarlo en tiempo lúdico constructivo", explica Careri (*Ibid.*: 92) y que "hacía falta construir aventuras".

1.5. Constant: la ciudad nómada y lúdica

Constant retoma los principios situacionistas y su enfoque "lúdico-constructivo" que lo lleva a diseñar la utópica ciudad New Babylon, una gigantesca urbe nómada, sin fronteras, donde los ciudadanos, liberados finalmente de la constricción del trabajo, gracias a los avances tecnológicos, recuperarían totalmente su tiempo libre y de ocio y podrían expresar plenamente su verdadera esencia lúdica y creativa. Para Constant, inspirado en las teorías del *Homo Ludens* de Huizinga ([1938]1977), el juego, entendido como cualquier actividad apasionada, es lo que puede superar la sociedad utilitarista, cancelando las formas represivas de la explotación del trabajo y del tiempo libre. Los ciudadanos deben recuperar su potencial lúdico. Así lo expresa Constant: "la sociedad utilitarista, del trabajo y la explotación, dará paso a una sociedad lúdica en la que el ser humano, liberado por la automatización del trabajo productivo, se encontrará por fin en condiciones de desarrollar su creatividad" (citado por González, 1977: 117).

La ciudad imaginada por Constant, New Babylon, está elevada sobre el suelo, construida sobre pilares, para facilitar la continua movilidad de su estructura. En ella se fomenta continuamente la interacción entre sus residentes que son los habitantes del entero globo porque la ciudad se extiende por todo el planeta, dejando grandes espacios abiertos para deportes y contacto con la vegetación. El espacio ya no estaría organizado como ahora en función de la productividad sino de la creatividad. El trabajo asalariado tal y como se concibe ahora estaría ya superado y abolido, de tal forma que nadie tendría ataduras a un lugar concreto y podría así moverse libremente en un renovado nomadismo lúdico. Toda la ciudad está pensada para los juegos y la satisfacción de los sentidos en una estructura planetaria nómada y fluctuante donde los ciudadanos se mueven en una deriva constante. Es el urbanismo sensorial llevado al nivel de máxima utopía como condición necesaria para el desarrollo de la esencia creativa del ser humano.

1.6. El urbanismo sensorial contemporáneo

Poco a poco se va forjando el concepto de un urbanismo sensorial, en contraposición al urbanismo funcionalista, que revindica la importancia de las sensaciones corporales y de las percepciones tanto en la arquitectura como en la organización urbanística. Su principal objetivo es revalorizar todos los canales perceptivos humanos y, en particular, se plantea desbancar la predominancia de la vista sobre los demás sentidos para favorecer el contacto con la realidad.

El sentido de la vista es, entre todos, el más frío y distante ya que implica siempre una separación entre observador y objeto observado. Los otros sentidos, gusto, oído, tacto, olfato, son más hápticos, implican un contacto más cercano con el objeto o el ambiente percibido. Entre los sentidos, el del oído destaca por ser el más envolvente. El sonido nos inmerge de forma instantánea en el ambiente en el que nos encontramos haciéndonos sentir totalmente envueltos por el paisaje sonoro.

Antonella Radicchi observa que el ambiente sonoro en el que vivimos tiene una parte fundamental en la construcción de nuestra identidad (Radicchi: 2012) y por esto es muy importante protegerlo y evitar que la modernización de la vida termine absorbiendo y anulando sonidos ambientales característicos de la actividad humana. Radicchi subraya la importancia de crear proyectos urbanos que contemplen espacios que potencien la escucha sonora para reforzar en los ciudadanos la sensación de pertenencia al lugar.

La escucha sonora es para Antonella Radicchi una verdadera herramienta metodológica para los proyectos en urbanismo. En su texto *A Pocket Guide to Soundwalking* (2017) nos ofrece (como evidencia el título) una breve guía para realizar un paseo sonoro. En ella expone varias posibilidades de paseos sonoros según los tipos de caminos, el número de participantes, el objetivo del paseo (educativo, investigativo…) y, para cada tipología, incluye sugerencias, ejemplos e informaciones útiles. Muestra la importancia del trabajo de escucha sonora dentro del enfoque del urbanismo sensual porque permite conectar con la infinita riqueza del ambiente sonoro que nos envuelve en nuestra vida cotidiana y nos consciencia de la importancia que tiene en la construcción de nuestra identidad tanto personal como colectiva.

2. PASEO SONORO

Vivimos rodeados de sonidos, aunque muchos de ellos pasen desapercibidos para nuestros oídos. Intentar escucharlos e interpretarlos, sensibilizará nuestra comprensión del entorno haciéndonos tomar conciencia de la importancia de percibir y escuchar. De igual modo, analizar los efectos del sonido sobre nuestro estado de ánimo y la convivencia inter personal, ayudará a promover hábitos sonoros que incidan positivamente sobre el entorno próximo. En este sentido, el Paseo Sonoro, es una actividad que fomenta tanto la escucha del medio como de nuestros pensamientos profundos, podríamos hablar de una meditación en movimiento que vincula el yo y el mundo. Asociamos esta escucha meditativa con el concepto de Escucha Profunda acuñado por Pauline Oliveros (Oliveros, 2019). *Deep Listening* responde a un juego de palabras de la experiencia sónica de Oliveros al bajar a las profundidades de una cisterna y percibir su reverberación y que se ha convertido en una técnica y una estética para practicar la escucha.

A continuación, planteamos un breve recorrido histórico por el Paseo Sonoro que dibujará los límites de un planteamiento que tal vez ayudaría a solucionar muchos problemas de las ciudades contemporáneas. ¿Qué pasaría si pensáramos cómo suenan las ciudades y no solamente cómo se ven las ciudades?

2.1. Recorrido histórico por el *Soundwalking*

El paseo sonoro consiste en caminar centrando la atención en la escucha. Este hecho aparentemente intrascendente, puede producir en quien lo práctica un profundo impacto, pues nos permite, a través de los sentidos, establecer un intenso diálogo entre los sonidos que están dentro de nosotros y los sonidos del mundo. Escuchar sintoniza nuestro cerebro con los patrones y variaciones de nuestro entorno, nos ayuda a recordar e interactúa con los sistemas biológicos que dan significado a nuestras experiencias.

La expresión *Soundwalking* (Paseo Sonoro) forma parte de una investigación más amplia sobre los Paisajes Sonoros llevada a cabo por el World Soundscape Project (WSP), grupo de trabajo encabezado por R. Murray Schafer y otros investigadores de la Universidad Simon Fraser de Canadá. Los integrantes de WSP trabajan simultáneamente con este concepto, refiriéndose al mismo con distintos matices. Así, mientras Barry Truax (Canadá 1947) define los paseos sonoros como «una forma de participación activa en el paisaje sonoro,» y «un buen ejercicio para abrir los oídos» (Truax, 2012: 196), Murray Schafer distingue entre Paseos de Escucha y Paseos Sonoros, aclarando que mientras en los primeros la atención se centra en la escucha atenta del entorno y de nuestro propio cuerpo como emisor de sonidos, los segundos son una exploración del Paisaje Sonoro de un área determinada, utilizando un mapa que nos servirá como guía y partitura (Schafer, 1994: 212–213). Se trata por tanto de una actividad previamente planificada y definida. En otro de los textos germinales sobre el Paseo Sonoro, publicado por primera vez en 1974 y revisado en 2001, Hildegard Westerkamp los describe como: «cualquier excursión cuyo propósito principal es escuchar el medio ambiente» (Westerkamp, 2001). La autora aborda el Paseo Sonoro desde aspectos poéticos, físicos y ambientales, entendiéndolo como una actividad multisensorial que reclama la concentración del caminante, inmerso en el paseo con todos sus sentidos, participando y *sonando* con él.

Pero escuchar no es oír y requiere de nuestra voluntad y atención. La escucha es la acción de comprender, de descifrar sígnicamente lo que ya hemos oído. Se trata por tanto de abrir la percepción y concentrarnos en la escucha. Fijarnos en los ruidos cercanos, tratar de identificar los que se producen

más lejos. Tener en cuenta el ritmo, la repetición, la relación entre ellos... Detectar cada elemento nos permitirá vivir la experiencia del Paseo Sonoro con toda su riqueza. Podemos escuchar en todas las direcciones a la vez, pues la forma y posición de nuestros oídos – diseñados en el proceso evolutivo como una herramienta perceptiva para ayudar a sobrevivir al hombre primitivo y posteriormente a comunicarse –, nos permiten percibir simultáneamente los sonidos a nuestro alrededor. La capacidad de detectar y responder a las señales auditivas desde todos los lados, nos proporciona una mayor conciencia e inmersión, permitiéndonos sentir el espacio y sus capas de profundidad configurando un medio lleno de matices. En este sentido Marshall McLuhan nos recuerda:

> No existen límites para el sonido. Escuchamos desde todas las direcciones en un mismo instante, pero el balance entre nuestra experiencia interna y externa puede ser precisa... El sonido viene desde arriba, abajo, de los lados... pasa a través de nosotros y raramente está limitado por la densidad de los objetos físicos (McLuhan, 2004: 63).

A continuación, revisaremos brevemente la obra de los autores que han centrado su práctica artística en el paseo sonoro, descartando, por alejarse de nuestro ámbito de estudio, los paseos sonoros que utilizan realidad virtual, así como los relacionados con videojuegos.

2.2. El paseo sonoro como experiencia artística

Desde principios del S. XX tanto las artes visuales como las sonoras, han intentado liberarse de las convenciones a las que los espacios tradicionalmente asignados para desarrollar sus propuestas les habían sometido. En este cambio de roles que se establece entre espacio, sonido y escucha, son emblemáticas las investigaciones de John Cage, al introducir sonidos ajenos a la "música" en la sala de conciertos, como sucedía en *4'33"*, la famosa pieza "silenciosa" de Cage.

Por su parte Max Neuhaus (1939 – 2009), fue un paso más allá. Ya no eran los sonidos del mundo los que entraban en la sala de conciertos, sino el público el que salía del auditorio para escuchar y sentir el mundo. Partiendo de esta idea nació *Listen*, un conjunto de trabajos desarrollados entre 1966 y 1976 —en su mayoría planteados en forma de paseos por el sur de Manhattan— que tenían como objetivo agudizar la percepción auditiva de los participantes. La ciudad se convertía por tanto en un inmenso objeto sonoro que ofrecía toda su diversidad polifónica. Estos paseos organizados por Neuhaus, tenían como punto de partida simbólico el exterior de la sala de conciertos. Cuando el grupo estaba formado, con un tampón de goma impregnado en tinta se le estampaba en la palma de las manos un imperativo: «*LISTEN*» ("ESCUCHA"). Después, se iniciaba una deriva abierta a la sorpresa y lo inesperado, donde el paisaje sonoro era el centro de interés.

Este mismo intento de llevar al espectador fuera de ámbitos convencionales de consumo cultural, es también la estrategia seguida por Bill Fontana al aplicar la descontextualización a su trabajo. El músico y escultor norteamericano, traslada sonidos de un ambiente a otro por medios técnicos, generalmente a través de la comunicación vía satélite. Sus *esculturas de sonidos* son el resultado de la composición, como si de instrumentos musicales se tratara, de los sonidos que se producen en distintos ambientes. En *Sound Island* (1994), por ejemplo, los sonidos del mar de la costa de Normandía inundaron, en tiempo real, el Arco del Triunfo de París.

Algo tan sencillo como grabar sonidos pertenecientes a un lugar determinado y trasladarlos a otro, no lo es tanto. Este hecho se relaciona directamente con la construcción del pensamiento simbólico, con la metáfora, la evocación y la analogía. Estableciendo además un juego temporal entre pasado y presente, entre pasado y futuro.

No podemos concluir este recorrido por el paseo sonoro sin mencionar a dos artistas que utilizan precisamente esta misma estrategia conceptual y son un referente internacional por su trabajo con sonido, Janet Cardiff (Ontario, 1957) y Georges Bures Miller (Vegreville, 1960). Sus obras nos recuerdan que andar por el mundo no es un viaje silencioso, sino un acaecimiento lleno de sonidos, ecos y resonancias. Desde los *audio walks* (paseos auditivos), los trabajos en los que, primero Janet Cardiff en solitario y después con Miller, confrontaron la experiencia de llevar el sonido a diferentes territorios,

en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, hasta sus sofisticadas instalaciones de los últimos años, en las propuestas de estos creadores la tecnología se concibe como un medio, no como un fin, intentado que en todo momento el foco de atención sea la experiencia de la escucha. A través de un uso crítico y experimental del sonido y de la voz en combinación con elementos narrativos, escénicos y visuales, Cardiff y Miller crean instalaciones multisensoriales en las que se explora cómo se configura y mediatiza nuestra percepción de la realidad. Lo real y lo virtual se entremezclan propiciando el extrañamiento y la participación activa y directa de los espectadores.

3. RUTAS SONORAS EN GRANADA

3.1. Descripción del proyecto



Fig. 1 - Portadas de los Ebooks dedicados a los barrios Albayzín y Zaidín. Fuente: Elaboración propia (2020)

Al principio del 2020 emprendimos el proyecto *Cartografías sonoras de Granada* con la intención de crear un mapa de rutas sonoras en la ciudad de Granada, siguiendo el ejemplo del magnífico trabajo realizado por Cristina Palmese, José Luis Carles y Antonio Alcázar en Cuenca, presentado en el libro y CD *Paisajes sonoros de Cuenca* (2010). En esta publicación, además de ofrecernos una meticulosa recopilación de los sonidos de la ciudad, exponen una sugestiva teoría estética basada en la escucha sonora. Según los autores, la escucha sonora permite tal inmersión sonora en el lugar que genera una profunda apreciación estética del paisaje, mucho más que la observación visual que supone siempre una distancia entre el espectador y el lugar observado.

Nuestro proyecto tiene como objetivo recopilar los sonidos de cada barrio de Granada en una colección de libros electrónicos que presentan rutas y mapas en los que es posible activar los sonidos. La idea es que el lector pueda escuchar el ambiente sonoro de cada ruta para después recorrer él mismo el paseo a pie. El objetivo último es que el lector se transforme en paseante. El *Ebook* quiere suscitar en el lector el deseo de emprender la ruta sonora en persona para ir a descubrir los sonidos *in situ*, con su cuerpo y su capacidad perceptiva. Nuestro trabajo quiere ser sobre todo una invitación para una experiencia estética personal y sugerente.

El trabajo de investigación y recopilación sonora se extiende a toda la ciudad de Granada y se divide por barrios. El proyecto está todavía en proceso y ha tenido que interrumpirse por el confinamiento provocado por la pandemia del Covid-19. De momento la colección de *Ebooks* se limita a 6 barrios (Alhambra,



Fig. 2 - Cartografía sonora del Zaidín. Elaboración propia (2020)



Fig. 3 - Ejemplo de páginas interiores del Ebook del Zaidín. Elaboración propia (2020)

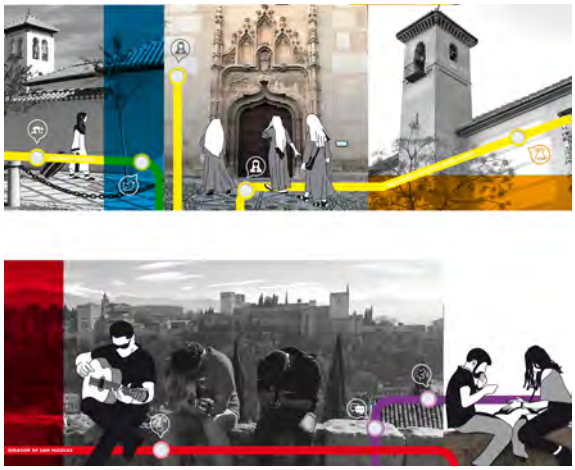


Fig. 4 - Ejemplo de páginas interiores del Ebook del Albayzin. Elaboración propia (2020)

Albayzín, Centro, Sacromonte, Chana, Zaidín) pero será ampliada en un futuro a los 36 barrios de la ciudad. Queremos resaltar la riqueza y diversidad de cada zona mostrando su interés específico, superando así los circuitos impuestos por el mercantilismo y el turismo masificado, redirigiendo la atención estética hacía barrios más marginales, mostrando la gran riqueza que ofrecen en vida humana y diversidad.

5. CONCLUSIONES

Hemos empezado nuestro recorrido por el urbanismo sensorial por el *flâneur* y su primera mirada alegórica a la ciudad, con ese extrañamiento que lo retira del afán productivo para sumergirlo en la realidad de la vida cotidiana. A continuación, hemos descubierto la realidad "banal" dadaísta que ofrece el milagro del asombro por lo cotidiano, poder ver y escuchar lo que nos rodea cada día y que mantenemos normalmente invisibilizado. Hemos seguido con el viaje iniciático surrealista por el inconsciente de la ciudad para descubrir la magia que nos pueden ofrecer las calles que recorremos todos los días. Hemos aprendido de los situacionistas que esta actitud que parece un juego podría en realidad transformar el mundo: es la revolución del deseo con la que podemos salir de la gris rutina y volver a apasionarnos con nuestro imaginario. Así es como podría despertarse el "instinto creador" del que nos habla Constant y reconducir el ser humano a su verdadera esencia de *Homo Ludens*. Con Antonella Radicchi hemos descubierto las posibilidades contemporáneas del urbanismo sensorial y de cómo puede transformar la manera en la que se habita la ciudad. En particular la revalorización de la escucha sonora en el urbanismo se revela como una alternativa al enfoque funcionalista y racional donde los espacios son rígidos, asépticos, funcionales. En el urbanismo sensorial, al contrario, todo fluye y está interconectado para generar una experiencia holística de la ciudad. La revalorización del sonido y de la escucha sonora favorece la creación de significados y de relaciones semánticas entre ciudadanos y ciudad habitada. Se estimula la percepción de lo cotidiano, con su infinita riqueza, lo que aumenta el sentimiento de pertenencia a un lugar concreto y afianza los vínculos de los ciudadanos entre sí y con su ciudad. En este sentido, el paseo sonoro se revela como una actividad estética de enorme importancia para el bienestar psicológico de los ciudadanos, construyendo el sentimiento de identidad, aumentando la sensación de pertenencia a una comunidad y estimulando el imaginario. Nuestro proyecto de cartografías sonoras de la ciudad de Granada quiere aportar un granito de arena en esta construcción de un mundo mejor impulsada por el urbanismo sensorial.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, W. ([1982]2005). *Libros de los Pasajes*. Trad. Fernández Castañeda, L. Madrid: Ediciones Akal. ISBN-lO: 84·460-1901-9

BISHOP. C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.

CARERI, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Trad. Pla, M. Barcelona: Gustavo Gili.

DEBORD, G. ([1956]1998) Théorie de la derive, *Les Lèvres nues*, nº 8/9. Francia: Allia. ISBN-13: 978-2911188060

DEBORD, G. ([1958]1999). *Internacional Situacionista, vol.I: la realización del arte.* Madrid: Literatura gris.

GONZÁLEZ, J. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo.* Madrid: La Piqueta, 1977.

HUIZINGA, J. ([1938]1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

MCLUHAN, M. (2004) "Visual and Acoustic Space". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music. Continuum*. NY London. Pg. 63.

OLIVEROS, P. (2019) *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Trad. Francisco Campillo García, Valencia: Edict Oràlia Música. ISBN: 978-84-945465-1-8

PALMESE, C., CARLES, J.L., ALCÁZAR, A., (2010). *Paisajes Sonoros de Cuenca.* Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha

RADICCHI, A. (2012), *Sull'immagine sonora della città*. Firenze: Firenze University Press. ISBN 978-88-6655-278-9. Recuperadwo de *http://digital.casalini.it/9788866552789.*

RADICCHI, A. (2017). A Pocket Guide to Soundwalking. Some introductory notes on its origin, established methods and four experimental variations, in Besecke, A., Meier, J., Pätzold, R., Thomaier, S. (eds.) *Perspectives on urban economics/ Stadtökonomie – Blickwinkel und Perspektiven*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, pp. 70-73. ISBN: 978-3-7983-2919-5. Recuperado de *http://www.antonellaradicchi.it/wp-content/uploads/2020/02/Radicchi-2017-A-Pocket-Guide-to-Soundwalking.pdf*

SCHAFER, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.

TRUAX, B. (2012). "Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma." *Organised Sound* 17 (January 2012): 193–201. doi:10.1017/S1355771811000380

WESTERKAMP, H. (2001). "Soundwalking." in *Sound Heritage, Volume III, Number 4, Victoria B.C., 1974*. Recuperado de *www.sfu.ca/~westerka/writings page/articles pages/soundwalking.html*.

LOCUS TERRIBILIS: LA CIUDAD Y SU DIMENSIÓN NEGATIVA EN EL WERTHER DE GOETHE

Locus terribilis : the city and his negative dimension at Goethe´s Werther

Esdras Arraes
Universidad de São Paulo – USP
Investigador de pos-doctorado con beca FAPESP : 2017/12296-2
esdrasarraes@gmail.com

Resumen

Se sabe que gran parte de la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII ha privilegiado la representación de escenas bucólicas o paisajes idílicos en detrimento de las imágenes urbanas. Por otro lado, la ciudad, con sus vicisitudes y dinámicas sociales propias, se ha opuesto al ideal de vida celebrado en la reconciliación del hombre con la naturaleza. La conocida novela epistolar de Johann Wolfgang von Goethe –*Las penas del joven Werther*– es un óptimo ejemplo de esa representación establecida en la oposición campo *versus* ciudad. Mientras que en la primera parte del libro el protagonista se alegra cuando vivencia escenas bucólicas, la segunda configura el "terrible" como imagen característica del mundo urbano. En ese sentido, el artículo procura desarrollar un discurso referente a la ciudad experimentada por Werther como espacio "negativo", es decir, como imagen contraria pero a la vez complementaria al idilio determinado en el comienzo de la novela. Para Werther, la ciudad seria el *locus* donde el hombre reprime su libertad a fin de adherir a los códigos sociales contrarios a la naturaleza y, por ese motivo, terrible o sublime.

Palabras clave

Ciudad, Goethe, naturaleza, paisaje, sublime.

Abstract

It is known that part of German literature from second half 18th century has favored the representation of bucolic scenes or idyllic landscapes. On the other hand, the city, with its own vicissitudes and social dynamics, has opposed the ideal of life celebrated in the reconciliation of man with nature. Johann Wolfgang von Goethe's well-known epistolary novel - The Sorrows of Young Werther - is a great example of that established representation between countryside versus city. While in the first part of the book the protagonist rejoices when he experiences bucolic scenes, the second configures the "terrible" as a characteristic image of urban world. In this sense, the article develops a discourse regarding the city experienced by Werther as a "negative" space, that is to say, as a contrary image but at the same time complementary to idyll determined at the novel's beginning. For Werther the city would be the locus where man represses his freedom in order to adhere to social codes that are contrary to nature and, for that reason, terrible or sublime.

Keywords

City, Goethe, landscape, nature, sublime.

El siglo XVIII ha sido uno de los más ricos en la historia de la crítica acerca de la relación estética entre naturaleza, paisaje y jardín. Esas tres categorías formaban un *pathos* poético de textos como los de Horace Walpole, John Addison, Salomon Gressner y Jacques Delille. En Alemania asomaba en ese universo teórico la monumental obra "Teoría del arte del jardín" [*Theorie der Gartenkunst*] del filósofo Christian Cay Lorenz Hirschfeld. Por todos sus cinco volúmenes, Hirschfeld elabora un discurso de matiz apologético al jardín cuya construcción imitaba los fenómenos visibles y ocultos de la naturaleza, considerada divina y fuente de inspiración artística. Para el filósofo alemán, e incluso para los demás teóricos y poetas antes mencionados, no había distinción entre el paisaje y el jardín, uno se confundía con el otro. Se borraba la antítesis entre naturaleza y arte proclamada indubitablemente en la geometría regular del jardín francés, siendo Versailles, proyecto del arquitecto Le Nôtre, el emblema característico de tal modelo.

La aceptación de la vida retirada en el campo, que en otra perspectiva es la fuga de la ciudad, ha sido la opción de una élite ilustrada, así como también de la aristocracia que pretendía ascender la moral conciliándose con el mundo circundante por medio de la contemplación del paisaje y del refugio en lugares amenos. Diría Hirschfeld (1779, Band 1: 33) sobre este aspecto: "el amante de la vida en el campo encuentra aquí [Suiza] placer, vistas mágicas de sus jardines. La más gentil montaña ofrece la más hermosa ubicación para las haciendas". En la narrativa hirschfeldiana mientras las experiencias en paisajes idílicos depuraban las corrupciones humanas, la ciudad, mencionada indirectamente en el texto, sería el espacio para la práctica de vicios. Así, el paisaje y el jardín son las dimensiones positivas de la manera sensible del ser humano relacionarse con la naturaleza. Por otro lado, el mundo urbano es su contraparte, el negativo del *locus amoenus* transfigurado en *locus terribilis*, en el cual la desarmonía, aquí comprendida en sentido amplio, sería su condición *sine qua non.* El problema que se coloca delante de esta polarización, que incluso es de orden estética, aparece como central en la novela *Las penas del joven Werther*[1] del consagrado poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe.

Ambos polos, es decir, la amenidad o lo agradable y el terror o lo sublime, son partes esenciales de la naturaleza comprendida por Goethe. A pesar de que parecen a primera vista como dos reinos inmiscibles, son complementarios en la formulación de armonía de la naturaleza. Tal concepción aparece notablemente en el momento en que el poeta percibe la catedral de Estrasburgo, una obra arquitectónica en estilo gótico cuyos numerosos elementos decorativos se armonizan con el peso del todo edificado:

> Cuanto más yo contemplaba su fachada, más se avivaba y se asomaba en mí aquella primera impresión de que, allí, lo sublime y lo gracioso andaban de la mano. Para que el colosal, que se nos impone en la forma monstruosa de su peso, no nos confunda cuando intentamos comprenderlo en sus detalles, es necesario que construya una relación muy poco natural y aparentemente imposible: hace falta combinarlo con lo agradable. Y si solo es posible hablar de aquella impresión de la catedral cuando consideramos en conjunto esas dos características generalmente inconciliables, ya podemos anticipar, entonces, la altísima cuenta de que hemos de tener en ese antiguo monumento. Empecemos por pensar mejor como elementos tan contradictorios pudieran unirse y combinarse tan armoniosamente (Goethe, 2017a: 459).

La novela está fraccionada en dos partes significativas. En la primera, las cartas de Werther transmiten a su amigo interlocutor la alegría de vivir en un pequeño pueblo bucólico, donde el amor a la naturaleza y su espíritu están sintonizados, circunscriptos en una aura de felicidad incondicional. La segunda se dedica al tema "sociedad", explorando el conflicto entre el individuo sensible y los códigos morales y éticos impuestos por la vida urbana. En esa ocasión, las emociones de Werther cambian, transfigurando su amor por Lotte en pasión hipocondríaca. La ciudad, que segundo las normas del Iluminismo consagra la libertad y autonomía humanas, se vuelve para Werther como la cisión entre hombre y naturaleza, el sitio de privación del alma muy sensible. La libertad se fundamenta justamente en la afinidad del ímpetu con la naturaleza fuera de los límites de las instituciones civiles, es decir, propiamente en *locus amoenus.* Massimo Venturi Ferriolo (2008: 137) reflexionó acerca de la desconexión entre *civitas* y *pagus* al verificar que el regreso a la naturaleza a su estado original (*pagus*), como lo ha intentado Werther, significa la pretensión del espirito humano de poner freno a los excesos de la ciencia y de la técnica, dimensiones substanciales de la *civitas,* favoreciendo la inversión de su uso.

[1] Por cuestiones de método, el artículo emplea la versión alemana del año 2000 editada por la Hamburger Ausgabe. De ahora en adelante se utilizará las iniciales HA. La traducción del alemán al castellano es libre y hecha por el autor.

Hay entonces dos distintos paisajes descritos en el *Werther* de Goethe que incluso son referenciales a la historia del protagonista. Uno que es percibido como paisaje gracioso, en el cual el joven protagonista habla con nostalgia de un pasado feliz, pero perdido, y el otro formulado por un caótico presente experimentado en la ciudad, donde cumple funciones burocráticas, y un futuro incierto determinado desde el conocimiento del matrimonio de Lotte con Albert que culmina en suicidio para el joven Werther.

El primer paisaje ya aparece descrito en la epístola de 4 de mayo de 1771, la que abre la novela. Werther anuncia a su interlocutor la acertada decisión de dejar la convivencia con la sociedad, buscando mitigar el presente dando cabo de las intemperies del pasado. La soledad le parece la más confiable manera de existencia en una región paradisiaca, pues estimula la contemplación de la naturaleza, de su pequeñas partes constitutivas y del panorama que se forma delante de los ojos. En realidad, el joven se encuentra en un pequeño jardín-paisaje del conde M., cuya composición primaba por enaltecer la irregularidad de la naturaleza considerada bella y auténtica. El diseño del jardín no evocaba la pompa ceremonial del jardín baroco francés, pues no ha sido proyectado por un arquitecto o jardinero de grandes conocimientos técnicos [*kein wisssenschaftlicher Gärtner*], pero "por un corazón sensible que quería disfrutar el placer de estar consigo mismo" (HA: 8). Había, por lo tanto, reciprocidad entre la subjetividad de Werther y el espacio ajardinado en el cual decidió vivenciar a fin de borrar las penas del pasado. Él ascendió al conocimiento de si propio por medio de los símbolos que la naturaleza mejorada (el jardín) ha puesto delante de sus ojos admirados (Marí, 2008: 153).

Esa sensación de plenitud manifiesta el paisaje como representación de un ser pacificado inmerso en una naturaleza análoga (Besse, 2006: 47). La afinidad entre el sujeto y el paisaje apunta para aquello que el filósofo Arnold Berleant (2013) ha denominado *aesthetic of reciprocity* [estética de la reciprocidad], es decir, como el ser humano contribuye la construcción del mundo, pero también como el paisaje asegura conversiones anímicas en la existencia. En su famoso *tour* por Italia (1786-1788), Goethe reconoció el significativo papel del paisaje en su formación artística y en la elaboración de los escenarios donde serían realizadas las acciones de sus poemas y novelas:

> Ahora, tranquilo, pienso en vos, amigo. Pues, si hubo algo decisivo en mi vida, fue ese viaje. Aquel que no vio la mar circundada por todos los lados no hace idea alguna del mundo y de su relación con él. Como paisajista, esa gran y simple línea me trajo pensamientos completamente nuevos (Goethe, 2017b: 263).

La carta de 10 de mayo retrata la continuación del estado de plenitud y tranquilidad en aquella región idílica donde ha decidido vivir. Para Jeremy Adler (1998: 76), esa carta constituye el cerne de la novela, trayendo a la vista las conexiones establecidas entre las dimensiones macro y micro de la naturaleza. Aun vaticina las acciones que serán desarrolladas en toda la obra y que están subsumidas en polaridades como vitalidad y patología, amor propio y autodestrucción, habilidad artística e incapacidad de dibujar paisajes. Werther se encuentra una vez más en un *locus amoenus* donde son percibidos el encanto del paisaje, sus aromas, colores, sonidos y luces. Se adiciona a esto que la naturaleza está compuesta de objetos de grandes dimensiones e, incluso, del "pequeño mundo" [*kleine Welt*] en el cual insectos, gusanos y plantitas transportan el joven a la comprensión de la dimensión divina de la naturaleza –Dios reside tanto en el firmamento como entre las hormigas que vitalizan el mundo bajo pies y muchas veces ausente de la mirada. Ese retrato edénico, como reflexiona Marco Aurélio Werle (2017: 39), subraya el carácter visual de la novela o ecfrástico, enmarcando los textos en cuadros de grade vigor.

Hay algo de revelador y a la vez asustador que el paisaje pone delante de Werther. Se desvelan las intrincadas relaciones orgánicas, autónomas y libres de la naturaleza, sus dos partes constitutivas –macro y micro, el todo y sus partes– y su generosidad de proporcionar a los seres sensibles momentos de felicidad. Sin embargo, los fenómenos naturales son destructivos, como la novela explicita en la segunda parte en el momento que Werther descubre la decisión de Lotte de casarse con Albert.

Para almas extremamente sensibles y impetuosas como la de Werther, la ciudad asume formas que oprimen la libertad de fuerzas necesarias a la existencia. Por eso, prefiere los ambientes bucólicos, donde personas simples y campestres consiguen manifestar sus emociones en acuerdo con su propia naturaleza, sin seguir las reglas o códigos éticos impuestos por la gente dicha civilizada. Mientras Werther evoca una utópica Idad del Oro en la cual el cotidiano promueve actividades prácticas en el ámbito estético, el hombre de la ciudad mide su felicidad por medio de índices de seguridad material sin

tener en cuenta cualquier otra necesidad sino la utilitaria. En ese aspecto, no sorprende su resolución de habitar en un pequeño pueblo llamado *Wahlheim* que, curiosamente, expresa, en termos etimológicos, un lugar escogido: *Wahl,* en alemán, quiere decir escoja, elección, y *heim* significa hogar, habitación, casa.

Wahlheim se ubica en aquel paraíso creado en la subjetividad de Werther. Tiene una plaza rodeada por viviendas rurales y graneros donde dos grande tilias (árbol estimada por Goethe y recurrente en sus obras, como en el *Fausto* y *Las afinidades electivas*) crean una sombra que invita al descanso y a la contemplación. Distintamente de las plazas de las grandes ciudades de Europa del siglo XVIII, que yuxtaponen diferentes funciones en un único espacio, aquella aprendida por Werther evoca escenas bucólicas y los símbolos de su formación. Aquel espacio central ha fortalecido el propósito del joven protagonista de "mantenerse únicamente ligado a la naturaleza" (HA: 15). Para él, la naturaleza es la única fuente que forma el artista, es decir, solo el genio es hábil para producir verdaderas obras de arte. De hecho, el regreso al campo como ideal de vida, la positiva sintonía del paisaje con la subjetividad representan la estética de joven Goethe centrada en la sensibilidad e imaginación (Werle, 2017: 44).

A lo largo de la novela, Goethe no indica las características morfológicas de las ciudades visitadas por Werther, como calles, avenidas, áreas comerciales, puertos y espacios dedicados a la política. Todavía los objetos naturales y el paisaje participan activamente en la narrativa y en el desarrollo de las acciones de la primera parte. La negación al mundo urbano supone el rechazo de Werther por los hábitos propios de la sociedad citadina y por las actividades económicas que le son correlatos. No que él sea de todo contrario a esas dimensiones de la ciudad, como atesta la epístola de 26 de mayo. Pero, su discurso hace apología al hombre que se deja conducir por la subjetividad, la vitalidad humana, pues "toda regla aniquila el verdadero sentimiento y expresión de la naturaleza" (HA: 15).

La interacción positiva de Werther con la naturaleza se muestra transitoria, desvanece cuando el joven supo directamente por Lotte que ella iba a casarse con Albert. El paisaje se transfigura, se vuelve insípido y agresivo, la otra perspectiva de naturaleza muy expuesta por Goethe en su novela. En este aspecto, la carta de 18 de agosto es ejemplar, pues las amenidades del idilio desaparece, metamorfoseándose en *locus terribilis,* una cena pintada de tonos sublime:

> Toda esta ardiente sensibilidad de mi corazón por la naturaleza, cuya vida me invadía con tanta pasión al hacer del mundo a mi alrededor un paraíso, se ha transformado ahora en un insoportable verdugo, en un espíritu atormentador que me persigue por toda parte […]. Incluso los esfuerzos en evocar y expresar aquellas inefables sensaciones elevan mi alma hacia allá de sí misma, y me hace sentir doblemente los temores de la situación en que me encuentro ahora (HA: 52).

El elogio a la graciosidad del paisaje cede espacio a las más terribles catástrofes naturales. Werther declara a su amigo y interlocutor Wilhelm:

> Las grandes y raras miserias del mundo: esas inundaciones que barren a sus pueblos, esos temblores de tierra que tragan a sus ciudades, no me conmueven; lo que me corroe el corazón es la fuerza destructiva, oculta en el quid de la naturaleza; ella no cría nada sin destruir a sí misma y a su próximo. Y así aflicto vacilo. El cielo y la tierra y sus fuerzas creadoras me rodean: no pasan de un monstruo infinitamente devorador y rumiante (HA: 53).

A fin de mitigar los dolores de su sensibilidad, Werther decide abandonar la región paradisiaca y rural donde viven Lotte y su futuro esposo. Su inhabilidad con los asuntos burocráticos y propiamente con las relaciones sociales burguesas le hacen percibir su extrañeza en espacios donde los códigos éticos son dictados por una sociedad que vive de apariencias. Eso es sintomático en la escena hecha por el conde C. Debido a su vestimenta y postura muy sentimental, Werther ha sido invitado por el conde a abandonar la fiesta. Su refugio ha sido la lectura del "magnifico canto en que Ulises es abrigado por el digno guardador de cerdos" (HA: 69). Como intento de apaciguar su pena, Werther sueña con aquel nostálgico idilio perdido.

Por lo tanto, hay dos panoramas que diferencian la novela. El primer –*pintoresco*– es relativo a la alegría de Werther en contemplar solitario la naturaleza según las composiciones poéticas clásicas, es decir, pastoral e idílica. Debemos recordar que el único libro que lleva consigo es un Homero (carta de 13 de mayo). El segundo es lo sublime, en el cual el protagonista subyace a las incertezas, a los temores, a

las angustias y al tedio de una vida sometida a las órdenes de la naturaleza insípida. De acuerdo con Werle (2017: 10), el ámbito sublime de la novela se conforma según las concepciones de Longino, o sea, Werther expone la grandeza de su alma en sentimientos que transcienden la racionalidad y la estrechez de la sociedad urbana.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, J. (1998). “Kein wissenschaftlicher Gärtner: Werther´s letter of 10 may and his Reading of Hirschfeld´s Landleben” en BATLEY, E. M. *German Studies VI,* London: University of London School of Advanced Study. pp. 71-119.

BERLEANT, A. (2013). “A estética da arte e da natureza“ en SERRÃO, A. V. (coord.), *Filosofia da paisagem. Uma antologia.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. pp. 282-298.

BESSE, J.M. (2006). *Ver a terra:* seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva.

FERRIOLO, M. V. (2008). “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar” en NOGUÉ, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea.* Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 115-140.

GOETHE, J. W. (2000). “Die leiden des jungen Werther”. In *Johann Wolfgang von Goethe Werke.* Band 6 (Romane und Novellen I). Hamburger Augabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

__(2017a). *De minha vida:* poesia e verdade. São Paulo: Editora Unesp.

__(2017b). *Viagem à Itália.* São Paulo: Editora Unesp.

HIRSCHFELD, C. C. L. (1779-1785). *Theorie der Gartenkunst.* 5 Bände. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.

MARÍ, J. (2008). “Paisaje y literatura” en NOGUÉ, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea.* Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 141-154.

WERLE, M. A. (2017). “Natureza e sociedade no Werther de Goethe” , *Artefilosofia,* nº 22, Ouro Preto, julho de 2017. https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/840.

LA IMAGEN Y LA PALABRA DE PEPE ESTRUCH EN SUS CIUDADES

The image and the word of Pepe Estruch in his cities

Juana María Balsalobre García
Doctora en Historia
jumabalsalobre@hotmail.com

Cristina Llorens Estarelles
Licenciada en Filosofía y Letras
cvllorens66@gmail.com

Resumen

En este trabajo las fotografías y los documentos aportan, además de su estudio, los signos del pasado vistos hoy desde una perspectiva abierta a los significantes de la ciudad. Lo que aquí planteamos es esa evidente diversidad de la ciudad, no solamente en su dimensión territorial, urbana, social, sino también como una construcción de imágenes por parte del ciudadano, en este caso Pepe Estruch, Premio Nacional de Teatro en 1990, del que se celebran este año los 30 años de la concesión del premio, así como de su fallecimiento. Se mostrará la ciudad como un lugar de encuentro vital, el espacio que configura la mirada del artista: desde la luz de la ciudad natal, Alicante, a la que pertenece, hacia otras ciudades en las que vive, pasando incluso por la no ciudad, el campo de concentración, para seguir en los lugares del exilio que lo acogen y le pertenecen, y regresar al origen, Madrid, donde descansar la mirada. Como investigadoras del archivo Estruch, que custodió Israel Chaves durante veintisiete años, hasta que lo donó al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, y desde esta institución y como comisarias de la exposición "Pepe Estruch. Imagen, voz y palabra" (2018), estudiamos y seleccionamos documentos originales, fotografías, programas de teatro, libros y algunos objetos personales del dramaturgo como las maletas que lo acompañaron por todas sus ciudades.

Palabras clave

Ciudad, arte, fotografía, Alicante, identidad, memoria.

Abstract

In this work, photographs and documents will provide, in addition to their study, the signs of the past seen today from an open perspective to the signifiers of the city. What we are proposing here is that obvious diversity of the city, not only in its territorial, urban and social dimension, but also as a construction of images made by the citizen. In this study the citizen will be Pepe Estruch, a tribute to the teacher and theater director on the 30th anniversary of his National Theater Award, as well as his death. This will show the city as a vital meeting place, the space that configures the artist's gaze. It starts from the light of his hometown, Alicante, to which he belongs, to other cities where he lives, even through the non-city, the concentration camp, to continue to the places of exile that welcome him and belong to him, and back to the origin, Madrid, where to rest his eyes. As researchers of the Estruch archive, guarded for twenty-seven years by Israel Chaves, until donated to the Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, and, as curators of the exhibition "Pepe Estruch. Image, voice and word "(IAC Juan Gil-Albert, 2018), we have selected and studied original documents, photographs, theater programs, books and some personal objects of the playwright like the suitcases that accompanied him to all his cities.

Keywords

City, art, photography, Alicante, identity, memory.

En la ciudad, el territorio geográfico, el paisaje, la planificación, la arquitectura, el contexto político-social y cultural, sus diversas áreas, espacios y lugares, los deciden y los determinan los hombres y las mujeres. A su vez, son estos los hacedores de su historia, de sus imágenes e, igualmente, de la creación de determinados imaginarios que la caracterizan dentro de un tipo de ciudad. Ella muestra en cada época la huella del tiempo, lo construido, lo conservado, lo añorado, lo perdido y la realidad de múltiples miradas. Su reflejo viene del pasado, alimenta su presente, avanza hacia el futuro, pero nuestras percepciones quedan inmersas en nuestra microhistoria, atrapadas por nuestra mirada.

En este trabajo, partimos del importante fondo documental de José Estruch (1916-1990) que Israel Chaves conservó más de veinticinco años y que generosamente donó al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, de la Excma. Diputación de Alicante. Nos centramos en la mirada de Pepe Estruch y sus ciudades dentro de un espacio temporal, relacionado con su viaje vital, delimitado por el propio discurrir de los acontecimientos. Nace en la ciudad de Alicante, donde pasa su etapa juvenil, con algunos viajes a otras ciudades como Leiza y Biarritz donde en su estancia estudia francés. Madrid[1], la ciudad de sus años de estudiante, donde realiza estudios en la Escuela de Ingenieros Agrónomos de la Universidad Complutense que no puede terminar porque estalla la Guerra Civil, periodo en el que sus ciudades fueron Madrid, Valencia y Barcelona. Nos queremos referir a una de las entrevistas realizada por Manuel García, en Madrid, el 27 de marzo de 1990, por lo que directamente José Estruch expresa.

> Así pues al estallar la contienda me incorporé al Ministerio de Propaganda que dirigía, entonces, el político alicantino Carlos Esplá[2] . Allí trabajaba, además, mi primo hermano Arturo Soria. Los años de la guerra los pasé entre Madrid, Valencia y Barcelona. ¿ En qué año estuvo en Valencia ? Precisamente en el verano de 1937 mientras tenía lugar el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. En esa ocasión tuve la oportunidad de conocer a muchos escritores y en particular al poeta cubano Nicolás Guillén. ¿Estuvo usted en algún frente de guerra ? Fui voluntario del Ejército Popular. Formé parte de un grupo de discapacitados. Sufría la polio de niño y desde joven tuve un defecto en una pierna. Creo que éramos 300 voluntarios en esas condiciones. No podíamos correr pero sí defender una trinchera. El caso es que nunca vimos al mando militar, ni disparamos un tiro. ( ) Tras la caída de Barcelona salí de España crucé la frontera con otros miles de republicanos y pasé un tiempo detenido en los campos de concentración de Saint Cyprien y Barcarès en el sur de Francia. Allí, como sabía idiomas, me dieron trabajo en el Servicio de Correos. Seleccionaba las cartas que llegaban de los familiares españoles para los internados en los campos de concentración (García García, 2014: 208).

A esa reclusión, le sigue el exilio de Pepe Estruch. Gracias a la ayuda de Alec Wainman, a quien había conocido en Madrid, podrá dejar los campos de refugiados franceses y partir hacia Londres en 1939. En Inglaterra iniciará un largo periodo de exilio en el que se involucrará plenamente en la vida y cuidado de los niños vascos refugiados en la colonia The Culvers, en Carshalton, al sur de Londres. Allí fijará su hogar, y su dedicación a la casa, a la educación de los niños y niñas, se centrará en un magisterio permanente para que no pierdan el español, a través principalmente del teatro, la música y la danza, pero también de la ciencia, la historia o la geografía. Transcurridos diez años en los que compagina la vida en la colonia con un trabajo en Londres y un intenso interés por la vida cultural y teatral de la ciudad, sus circunstancias familiares le exigen un nuevo cambio. Su padre, que ha sufrido un penoso exilio, logra reunirse con su esposa en Montevideo, pero al sufrir un infarto reclama la presencia de su hijo, para quien fue muy duro dejar a los que ya consideraba sus hijos. Pepe Estruch parte a Montevideo, hacia otro exilio, ciudad en la que permanecerá hasta mediados de los años 60, cuando finalmente vuelve a España.

Se trata de una investigación en curso, amplia en el contenido y en la cronología, de ahí que en estas Jornadas presentemos una síntesis de la misma, teniendo en cuenta el espacio de texto y gráfico determinado para cada comunicación.

---

[1] Madrid es la ciudad de la juventud, de la vida independiente, de los amigos y los estudios. La ciudad que crece y se urbaniza, con los elementos propios de una gran urbe, edificios, coches, avenidas como muestran las fotografías realizadas por Pepe Estruch. En todas ellas, además del valor documental de las fotos, podemos ver esa mirada de artista que no capta solo una ciudad, sino que va más allá y nos ofrece una visión artística de la ciudad. Madrid será también la ciudad del reencuentro de la vuelta del exilio. La relación con esta ciudad merece un capítulo aparte, en el que estamos trabajando.

[2] Carlos Esplá (Alicante,1895-Ciudad de México,1971). Periodista y político. Colaborador del diario *El Pueblo,* director del periódico *Politica y* Gobernador Civil de Barcelona (1936). Fue ministro de Propaganda del gobierno de la República española (1938). Se exilió en México en 1940.

1. ALICANTE SU CIUDAD

Alicante es la ciudad de la infancia, de la familia, del veraneo, la playa, las fiestas, las excursiones. La vida de Pepe en Alicante es una vida luminosa, como la luz que invade la ciudad y, como él mismo reconoce en una entrevista muchos años después "Tengo, en cambio, mucha imaginación porque nací frente al mediterráneo, un lugar maravilloso donde basta abrir los ojos para que la imaginación nazca"[3]. Esta vida la deja Pepe documentada en los cientos de fotografías que hace. La fotografía no es para el joven Estruch un mero documento de recuerdo, no se trata solo de plasmar la realidad, sino que es una forma de expresar el arte, la creatividad, de convertir en un objeto hermoso lo que su mirada de artista observa de la realidad. Las fotografías nos hablan de la ciudad en su retrato íntimo, y nos hablan también del entramado familiar, social, económico, de usos y costumbres. Además de las fotografías, los recuerdos plasmados en su correspondencia, en los diarios y en las conversaciones y entrevistas en prensa, reflejan siempre esa deuda del artista con la ciudad de la luz y el Mediterráneo que lo vio nacer, su deseo de volver y la añoranza por esa luz mediterránea. Nuestra fuente documental, como hemos comentado ya, es el fondo del archivo de José Estruch del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. De ese amplio número de fotografías de Alicante conservadas, no ha sido fácil, pero hemos seleccionado hemos seleccionado la que como (*Fig.1*) incluimos en esta comunicación. La imagen nos muestra a Pepe Estruch, primero a la izquierda, con unos amigos, paseando por la Explanada, lugar de encuentro y de paseo, un año antes del inicio de la guerra. Pero hay otras como la de uno de los edificios construidos por el arquitecto Miguel López, uno de los grandes innovadores del lenguaje arquitectónico moderno aplicado a sus proyectos que fotografió Pepe Estruch en 1935. El edificio sito al final del mencionado paseo con la Plaza del Mar, en el número 1 de la avenida Juan Bautista Lafora con la calle de San Telmo, definido en esquina curva con bandas horizontales paralelas, en cada piso, sus barandillas funcionales y una serie de vanos repetidos que muestran una arquitectura fundamentalmente nueva para la época. Tanto las planificaciones urbanas como la arquitectura, sufrieron terribles consecuencias debidas a la guerra entre 1936 y 1939 y las que siguieron como la autarquía, en aquel panorama desolador que sufrieron los ciudadanos, entre ellos la madre de Pepe Estruch. La reconstrucción y modernización de la ciudad se constata en una serie de edificios importantes construidos en los años cuarenta.



Fig.1 - Alicante, Paseo del Explanada, 1935. Archivo personal José Estruch, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

En cuanto a la mirada de Pepe Estruch sobre su ciudad natal hemos seleccionado algunas citas por la importancia documental y la fuerza emocional que aportan al recordar Alicante, como en su carta del 29 de febrero de 1945 “Querida Eulogia,… Si vieras cómo os envidio ese tiempo vuestro! Recuerdo que por este tiempo ya tenéis los almendros en flor ¿no?”. Se trata de las cartas que Pepe escribe a su madre, que sigue viviendo en España, y debido a la censura política, él se ve obligado a utilizar diferentes tratamientos[4]. Por otra parte, en la carta del 25 de junio de 1945, comenta que está esperando el libro de "Les Fogueres”. El del año pasado[5] comenta que le hizo mucha ilusión y evoca su recuerdo de Alicante “Está cambiadísimo y, desde luego mejorado". Manifiesta que le interesan especialmente las imágenes de la ciudad. Hemos consultado, en el Archivo Municipal de Alicante, la edición de las Hogueras de San Juan de aquel 1944, y con el

[3] *El País* (1958) Gente de teatro: José Estruch, 8 de mayo de 1958, Uruguay.

[4] Desde febrero de 1940 a junio de 1945, como « Querida amiga », « Querida Eulogia » y él firma, en la carta de febrero de 1940 como Joe Stuc, después como José Estruch y a partir de enero de 1946, es de « Querida mamá ». Fondo documental de José Estruch. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

[5] Archivo Municipal de Alicante. Revista Oficial de las Hogueras de San Juan, 1944. Alicante. Para Pepe Estruch eran Les Fogueres, en valenciano.

título “Luz, Gozo y Maravilla del Puerto de Alicante" se refiere al puerto de la ciudad de Alicante como el más bello de los puertos españoles por su importancia, su deslumbrante luminosidad, e igualmente señala el lugar privilegiado que ocupa dentro de la ciudad abierta al paseo de la Explanada, jardín rectilíneo de palmeras, paralelo al mar. En el puerto

> están los grandes hoteles, el Casino, los modernos bares cuyas terrazas se hallan siempre atestadas de público; las casas consignatarias de buques, las agencias de viajes, las grandes entidades bancarias Alicante es la Explanada y el puerto. Allí está, con su aire atrayente y misterioso, el bello edificio del Real Club de Regatas adentrándose valientemente en las aguas del Mediterráneo y transformando en dos sectores distintos el paseo que se extiende a lo largo del muelle . El que va desde el Club al varadero, y el que tiene su punto final en el lugar donde se construye el edificio destinado a Comandancia de Marina.

Además de dos bellas imágenes, una de la Explanada y otra del puerto, se publicaron fotografías con niños en el Parque de Canalejas, también paralelo al mar y que confluye en la plaza de Canalejas con la Explanada e igualmente, del Paseo Ramiro, en la línea de la playa del Postiguet por un lado, y por otro con el lateral de la iglesia de Santa María. Por otra parte, se ilustra y se menciona el Paseo de Quijano, jardín romántico que “encierra una belleza personal, originalísima. Se ha dicho bien que un buen trazador de jardines es un poeta”. Al año siguiente, en la edición de la revista de Hogueras de 1945, el artículo "Alicante ciudad moderna” cuenta cómo “el municipio alicantino prosigue una serie de reformas importantes que van acreciendo nuestra importancia urbana con un ritmo casi inigualado en cualquiera otra capital española. Paseos bellísimos, jardines plenos de risueño encanto, acondicionamiento y belleza de las calles". Cinco imágenes ilustran “Así es nuestra ciudad”: la primera es un lienzo de fachadas y, en ella, la del primer edificio que contó con ascensor en la ciudad de Alicante (1903), del arquitecto Sánchez Sedeño, en la avenida de Méndez Núñez con la plaza de Castelar (actualmente Portal de Elche). La mencionamos aquí porque en la misma avenida, esquina con la calle Mayor y justo enfrente de este inmueble, se encontraba el edificio donde nació Pepe Estruch, y donde tuvo la consulta de médico dentista su padre, también exiliado durante la Guerra Civil. La segunda imagen incluye edificios de nueva construcción, de los años cuarenta, como el de la calle Altamira, 1 (1941-1942), del arquitecto Gabriel Penalva; al otro lado, en la misma calle en esquina, el edificio del Banco Vizcaya (1941), arquitectos Miguel López y Manuel Ignacio Galíndez; y el edificio de la calle San Fernando (1941-1942), arquitectos Juan Vidal y Julio Ruíz Olmos. En esa línea destacada dentro del contexto arquitectónico, se muestra el artículo “Alicante moderno"[6] que define la ciudad actual como una de las "más bellas no sólo de España sino de todo el continente europeo", con edificios como La Adriática, en Rambla Méndez Núñez con Teniente Coronel Chápuli, 1 (actualmente calle Gerona), de 1935-1936, arquitecto Miguel López. En la esquina de enfrente, el edificio Grupo Vitalicio (1943) arquitectos Juan Vidal y Julio Ruíz Olmos y, en la calle Bailen con Teniente Álvarez Soto, la Casa de La Equitativa, con plantas de oficinas y viviendas, con una arquitectura desornamentada, funcional y con juegos de lienzos y vanos repetidos, y con modernas esquinas, en una de las zonas más representativa de las clases dominantes alicantinas.

Por otra parte, “El Alicante de hoy»[7], el de 1947, se detiene a apreciar el valor de los jardines urbanos como lugares de reposo y de paseo, en el ajetreo continuo de la ciudad. Alicante tiene cerca de la playa el "recoleto" de la plaza de Ramiro; paralelo al mar, el parque de Canalejas, la Explanada; el de la antigua plaza de San Francisco, abierto al tránsito, entre la estación ferroviaria y Maisonnave; el de las Barcas, hoy de Gabriel Miró, con su fuente central, sus arcos enramados y su iluminación urbana; e igualmente, el histórico del Panteón de Quijano, jardín romántico por excelencia. Los redactores de la revista mencionan el empeño de la iniciativa pública y privada en el embellecimiento de la ciudad desde la arquitectura y a través de las nuevas vías abiertas, con edificios actuales que dan el aspecto de ciudad moderna. También las mejoras en las instalaciones y servicios portuarios, con las nuevas construcciones de los pabellones dedicados al servicio de maternología y puericultura*, Madre e Hijo*, para las familias de los obreros del puerto. Y, para ellos también, la construcción de la barriada de Heliodoro Madrona, con viviendas sencillas y funcionales. A destacar la construcción de la Estación Central de Autobuses, calle Portugal (1943-1947), arquitecto Felix de Azúa, con un gran vestíbulo, dependencias de oficinas y para viajeros, separadas del espacio

[6] Archivo Municipal de Alicante. Revista Oficial de las Hogueras de San Juan, 1946. Alicante.

[7] Archivo Municipal de Alicante. Revista Oficial de las Hogueras de San Juan, 1947. Alicante.

de los andenes de autobuses. Como hemos comentado, lo que nos interesa señalar es esa mirada de Pepe Estruch a su ciudad natal, a través de esas fuentes escritas y gráficas a las que nos hemos referido porque formaban parte de sus deseos de Mediterráneo y de encuentro desde el exilio.

1.2. Campos de Concentración, la no ciudad

De manera sencilla podríamos decir que una negación de ciudad sería la no ciudad. Sabemos que no es así porque la no ciudad, el no lugar tiene una difícil definición. Si seguimos a Marc Augé en su libro, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, quien mencionaba los no lugares como los espacios del anonimato donde la identidad individual e incluso colectiva es nula. Sí que nos acercaría a la línea conceptual del lugar y del no lugar como "polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación" (Augé, 2000: 84). En sus relaciones pueden construir un sistema de signos abiertos a las diversas miradas. "Cuando Michel de Certeau habla de 'no lugar' es para hacer alusión a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en sí mismo que le impone el nombre que se le da" (Augé, 2000: 90). De alguna forma nos lleva a determinar y a construir esa percepción de no ciudad en los campos de concentración. El encierro, el hacinamiento en un espacio de abandono, de supervivencia, un lugar cercado de alambradas con calles, barracas, islotes, rompe con la libertad física, moral, social, destruye la autoestima y, lo más grave, desgarra los lazos familiares en el país perdido por la guerra. Por encima de la mugre, la sarna, los piojos, la disentería y la desolación está el hombre sin voz pero con dignidad.

La no ciudad del exilio es real, es contradictoria como lugar transitorio, un espacio vigilado donde los desplazados no fueron bien recibidos. Se trata de una ciudad de concentración organizada, impuesta, vigilada en todo momento. Las barracas son los lugares para habitar el encierro sin las mínimas condiciones higiénicas. Se encuentran delimitadas por calles principales y secundarias, en los llamados islotes numerados con letras, pero dentro del campo de concentración, no hay más que números. Son espacios improvisados, en playas, como la de Argelès-sur-Mer y, ante el masivo hacinamiento, construyeron otros como el campo de Saint Cyprien y Le Barcarès. Otros trece se fueron abriendo ante el éxodo masivo de la llamada "retirada" de hombres, mujeres y niños de la Guerra Civil española, en los meses invernales de enero y febrero de 1939. Esos lugares precarios, llenos de derrota, de carga negativa fueron espacios de paso que, ante el hacinamiento, se multiplicaron por miedo a la subversión. Sabemos que eran seres indefensos, abocados en su impotencia a una soledad individual, a una pérdida del yo. Eran encerrados en condiciones tremendas. El relato de esa situación es preciso. Pepe Estruch, en su carta diaria a su padre –también en Francia, en Toulouse, Montauban, sin papeles y sin poder ir a visitar a su hijo-, es claro, directo. Sin duda es coherente con la realidad que lo rodea. Se trata de unos documentos excepcionales, que hemos leído uno a uno, de los que tomaremos algunas citas. Esto es posible gracias a su madre que los atesoró en España y en el exilio, a él que cuando ella murió, volvió del exilio a España y los guardó hasta su fallecimiento, y a Israel Chaves que después los conservó más de veinticinco años, los donó al IAC Juan Gil-Albert y desde entonces nosotras hemos analizado ese valor documental original.

Tenemos que volver cronológicamente a 1939, cuando Pepe Estruch, junto a miles de republicanos, salió de España hacia el exilio por la frontera francesa. Fueron detenidos y ubicados en diferentes campos de concentración. Pepe estuvo primero en Saint Cyprien Plage, y después en Le Barcarès (Pirineos Orientales, Francia). Como hemos comentado, las autoridades francesas, debido a la avalancha humana de refugiados españoles, fueron levantando numerosos campos de concentración. Aquel tiempo, cronológicamente muy alejado del nuestro, se acerca de alguna forma a nuestra realidad de hoy, estamos en marzo y abril y releemos las cartas de Pepe Estruch de esos mismos meses de 1939. Hace ochenta y un años coincidimos en los meses de marzo, de abril, de mayo de 2020.Tenemos presente que no hay comparativa efectiva con aquella situación de guerra, no es comparable. Nuestra situación de encierro, de impotencia, de ciudad vacía, pero abierta a nuestros pasos contados, a las ventanas de nuestras casas y de nuestros espacios, por el estado de alarma y la pandemia de la *Covid-19.* Además, parece ser difícil combatirlo aunque los profesionales médicos e investigadores lo intentan. Están trabajando decididamente con las últimas técnicas del siglo XXI, pero están solos y nosotros encerrados con nuestras particulares circunstancias.



Fig. 2 - Tarjeta postal Carte postal. 18. Saint Cyprien. Une vue du Camp. Una vista del campo

Volvemos a la no ciudad de 1939 delimitada, en principio, por la función de encierro. Era geográficamente un no lugar, acotado como campo de internamiento en una playa, la de Le Barcarès, que se convirtió en un no-lugar habitado por personas dentro de esos parámetros. La no-ciudad como ejemplo del no-hombre, del exiliado-refugiado que ha perdido prácticamente todo y que debe crear un código nuevo para un nuevo no lugar y para un espacio nuevo. Así, en la base documental que son las cartas que Pepe escribe a sus padres, vemos cómo la no-ciudad se va reconfigurando y se organiza en un concepto de espacio territorial, no urbano, en islotes, tiendas, cabañas, pero mantiene la "urbanidad" en el reparto del trabajo en la oficina de correos, como enlace con el exterior. Entonces el valor solitario, personal e intangible de la carta. Una carta es más que un tesoro documental, es el peso de las palabras que transmiten el grito con la fuerza de la potencia narrativa, el vínculo perdido, lo primitivo, la solidaridad entre el grupo, y la negación del respeto anhelado como individuo, el expolio de lo material e inmaterial, el vínculo que los une es el de sobrevivir.

Pepe Estruch conservó la *Tarjeta postal Carte postal*. *18. Saint Cyprien. Une vue du Camp. Una vista del campo* (*Fig.2*). Notamos que el Studio Chauvin-Perpignan publicó más de un álbum souvenir de L´Exode espagnole en Francia con 18 tarjetas postales separables. El lugar toma sus distancias, un souvenir que limita la libertad de circulación, la reescribe. De ese campo masificado hubo un traslado en la madrugada del 18 de marzo de 1939 de Pepe Estruch y otros muchos. Él define el extraño lugar "Es un auténtico campo de concentración. Mi nueva dirección es: Islote J – Barraca 15 – Barcarès", y añade: "todas las gestiones para sacarme de aquí van a sufrir un retraso […] Estas chabolas son muchísimo mejores, pero están entre alambradas", y detrás de ellas los vigilantes con ametralladoras y fusiles. Tres días después comenta que no los dejan salir del islote, solamente para comprar en los carritos que hay a 10 metros de la puerta, y los domingos pueden pasear unas horas por el paseo central. Explica y manifiesta en su escrito que "Me cambio todas las noches de muda y durante el día despiojo la que me he quitado la víspera…y ayer, 23 de marzo, acuciado por el apetito que nos tiene siempre abierto la poca cantidad de pan que ahora tenemos (un pan para 3…) escribí a Madame Barès, esa amiga de la tía dueña de 'Les Nouvelles Galeries' de Perpignan, diciéndole que, si puede, me envíe algún pan durante unos días […] espero la prensa para saber noticias de España, aunque las que nos llegan son un poco tamizadas [...] Lo que me extraña es que no hayan llegado a Alicante las 10 ó 12 cartas que yo escribí desde St. Cyprien por varios conductos".

> Yo salí de Barcelona tan solo 5 días antes de su caída y cuando aún no podía preverse nada. Allí se quedó todo lo mío: trajes, libros, papeles. Absolutamente todo. No sé si los encargados de la residencia habrán guardado mis cosas ... No saqué sino algunos pañuelos, calcetines, 2 pares de botas, uno de ellos sin estrenar, y algunas cosas hasta llenar una mochila. Tengo también la manta. Está mugrienta y un tanto ajada. Una vez aquí, he ido regalando las cosas que yo tenía a los que tenían más necesidad de ello. Regalé unos pantalones soberbios de cuero que en Barcelona me regaló un Internacional; el jersey mío gris (el único que saqué) se lo di a una amiga que encontré en uno de los campos, que no tenía ni manta ; el resto de la ropa interior la he ido quemando a medida que se iba destrozando. (Carta de 24 de marzo de 1939).

El campo de Barcarès y otros campos de concentración franceses, se convirtieron en suministradores de mano de obra barata para el estado y para los particulares. Además, la realidad era mucho más dura como nos relata Pepe Estruch en la carta del 6 de abril de 1939: "He comprado, previo encargo a los individuos que comercian en víveres y que solo se diferencian de los habitantes de antaño de Sierra Morena en que estos sonríen mucho menos y llevan cochecitos". También se hallaban en dicho campo de concentración los dispuestos a la repatriación a otros lugares e, igualmente, a España. Cuando esto sucedía había movimientos en el mismo campo, como el que nos menciona Pepe Estruch del 24 de abril de 1939:

> Nos han dicho esta mañana que nos preparemos para cambiarnos de Islote. El Islote P está junto a los pinos en la calle secundaria. Nos acabamos de mudar al Islote P. Barraca16. Esta barraca es más pequeña

> que la otra, más baja, con el suelo más duro está peor hecha hay goteras. Otra novedad del campo es que han puesto de vigilantes a un batallón de carabineros que se pasean constantemente por las calles y la carretera con una porra, un pito y unas esposas son más intransigentes que los gendarmes Y se nos hace difícil pasar a otro Islote e ir al carrito.

La crudeza, la dureza de la situación, la desazón y la esperanza diluyen la emoción de poder salir de ese encierro. Todo eso Pepe Estruch lo expresa en sus cartas, son muchas. Sin embargo, ahora nos vamos a referir a la del 8 de junio de 1939 dirigida a su padre: "Ayer recibí la visita del Comité Inglés [...] tardarán unos días en venir por nosotros [...] antes supongo que vendrás tú a sacarme. He recogido los 200 francos [...] quiero comprar unas fotos, que venden aquí, de este campo". Y, posteriormente, en la que le manda desde París el 13 de julio de 1939: "Voy a Londres a las 10 saldremos hacia Dieppe. A la noche, estaré en casa de Alec". Alec Wainman[8], el fotógrafo inglés al que conoció en España y que fue, por fin, su valedor. Emocionalmente la situación, las preguntas, se diluyen en la nueva experiencia, la nueva adaptación.

1.3 Culvers. Londres

Londres no será un solo espacio, sino que el exilio inglés se reparte a caballo entre dos espacios urbanos muy diferentes: la vida en la colonia de refugiados vascos de The Culvers, en Carshalton, por un lado, y la vida cultural y laboral en la ciudad de Londres. Las fuentes documentales en las que Pepe Estruch nos cuenta cómo son estos dos tipos de vida son, principalmente, las cartas que escribe a sus padres, y los textos manuscritos que conforman los diarios de la colonia. En ellos, Pepe refleja la vida de la casa y de quienes en ella viven, tanto la de los niños y niñas refugiados, como la de los adultos españoles e ingleses que se ocupan de ellos, así como la de los vecinos, los amigos que los visitan, las bombas, los refugios, las clases... Estos diarios son fuentes documentales de gran importancia que explican la relación de todos los habitantes de la casa con la ciudad de Londres. Proponemos una reflexión sobre el significado de dicha relación y de cómo Pepe Estruch vive, siente y presenta o recuerda en cada momento la ciudad.

Es muy significativo el conocimiento y dominio que Estruch tiene de Londres y cómo se mueve por la ciudad. Hay que tener en cuenta, además, que, en una parte importante del periodo en el que vive en ella, Londres es una ciudad bajo el asedio de las bombas alemanas en la Segunda Guerra Mundial. La adaptación a la vida londinense por parte de Estruch fue muy rápida. A su llegada a Inglaterra se alojó en Shipton-under-Wychwood, una zona rural del condado de Oxford, en casa de su amigo Alec Wainman, y fue allí donde inició su trabajo en la colonia de niños vascos de Shipton, como sustituto del profesor de inglés cuando este se marchó de vacaciones. Pero pronto se desplazó hasta la ciudad de Londres donde empezó a trabajar en la oficina del Basque Children Committee, y compartió casa en el 45 de Courtfield Rd., SW7. En carta a su madre en el mes de febrero de 1940, le cuenta "Estoy viviendo con unos amigos en una casa espléndida. [...] Es la primera vez desde que me marché de casa de mis padres que he tenido la sensación de estar en mi casa propia». Y a finales de ese año, en noviembre, vive ya en la colonia de Carshalton, en Culvers Av. En carta a su madre le dice: «Yo sigo trabajando con los chicos, entregándome por entero a ellos. Me encargo ahora de 120 mayores, desde Londres, y de 23 pequeños en la colonia donde vivo y cuya dirección debe usted utilizar [...] me considero completamente feliz en este trabajo".

La vida en la colonia se describe de forma pormenorizada en los diarios: es la vida típica en una zona rural, un pequeño municipio de los alrededores de Sutton, entre la ciudad de Sutton y Croydon, hoy parte del municipio de la primera, aunque municipio del condado de Surrey hasta 1965.

La vida centrada en el cuidado y enseñanza de los niños y niñas a su cargo, su dedicación como maestro, consejero, director de escena, el mantenimiento de la casa entre todos, los juegos en el río en el siempre breve verano inglés, el cuidado de la huerta, del invernadero, los refugios para escapar del peligro de los bombardeos, frente a las incursiones en la ciudad de Londres, tanto en solitario como acompañado de los niños de la casa, para ir al Basque Children Committee en Victoria St, al teatro, a los espectáculos en los que participaban los niños, al museo, al cine, a la BBC, al Zoo, a parques y jardines de la ciudad o a su trabajo en la compañía argentina.

---

[8] "Tras la caída de la República, apoyó la instalación en Gran Bretaña de refugiados como […] un muy importante hombre de teatro, el alicantino José Estruch", señala Juan Manuel Bonet, p.19.



Fig. 3 - The Culvers, la colonia de Carshalton, un día de verano. Archivo personal José Estruch, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

Así describe una de estas aventuras urbanas con los niños en la ciudad de Londres en verano de 1942: "Con José Mari, Luisito y Ramonchu [...] a Londres. Como, por equivocación, llegamos a London Bridge, aprovechamos para visitar St. Paul. Es la primera catedral de cierto renombre que ven los chicos y les impresiona la monumentalidad, las filigranas de los capiteles y volutas, etc. Son todo ¡jos! Después vamos a la National Gallery. La exposición de acuarelas les ha gustado mucho ...". Y en abril de 1943 podemos leer en el diario: "Hay expedición al Museo de Historia Natural que dirige Pepe y todos están apuntados menos tres o cuatro [...] regresan a las 6 muy, muy satisfechos de lo que han visto, a juzgar por sus conversaciones". En octubre de 1944 es Chloe Vulliamy[9] quien escribe en el diario: "Pepe, Irene, Caireles, Félix, Coque and Ramón went to see Richard III. Coque managed to get 4/6 tickets and also saw various exhibitions, notable for including works by the Croydon masters!". Se trata de *Richard III*, dirigido por John Burrell e interpretado por Lawrence Olivier, Ralph Richardson y Joyce Redman, que se estrenó en el New Theatre de Londres el 13 de septiembre de 1944.

Y la guerra, tan instalada en la vida del Londres de la época, se presenta también como algo cotidiano a la vida de la casa. En carta a su madre de junio del 1945, le cuenta Pepe: "Este año tenemos la huerta mucho mejor aún que los anteriores [...] como no hay peligro de bombas, vamos a tratar de reconstruir el invernadero que las bombas volantes de ahora hace un año dejaron sin cristales".

La vida de la casa ha quedado reflejada tanto en los diarios y cartas de Pepe como en las numerosas fotografías del Archivo privado de José Estruch, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, de entre las cuales hemos elegido la de la *Figura 3*.

Cerradas las colonias (Culvers fue la última en el año 48) Pepe se marcha a vivir a Londres, donde trabaja desde enero del 47 hasta su marcha a Montevideo en 1949 en la oficina de la Comisión de adquisiciones aeronáuticas para Europa de la Secretaría Aeronáutica de la República Argentina. Trabajo que compagina con su participación en los Overseas Programs Latin American de la BBC. La correspondencia con sus padres nos habla de su residencia en barrios tan populares como son Notting Hill o Kensigton, y de su vida en la ciudad, vida de trabajo y cultura en una ciudad de Londres en reconstrucción, superadas las heridas de los bombardeos, y en plena expansión urbana y cultural. Es el Londres del County of London Plan de 1943, un plan de urbanismo global, cuyo diseño emprende el Ayuntamiento de Londres en 1941 bajo la dirección de los arquitectos Patrick Abercrombie y J.H. Forshaw, y que se pone en marcha terminada la guerra. Londres es una ciudad asolada por los bombardeos, con una población que antes de la II Guerra Mundial alcanzaba los 8 millones y medio de habitantes, que sobreviven en las condiciones en las que la guerra ha dejado la ciudad. En 1945 desde el propio County of London explican el plan a través de la película "The Proud City"[10]: "It's our job to carry out the wishes of London's people and so in 1941 we asked our Architects to prepare a plan that will bring a new order and dignity to the whole County of London". Un estudio completo de lo que es la ciudad de Londres y de lo que quieren que sea, un proyecto global para dotar a la ciudad de acomodación para los cientos de londinenses privados de sus casas, creando barrios cómodos y bien planificados, con los servicios que les corresponden, organizados alrededor de un centro educativo, con centros de salud, y sin industrias cerca, con cinturones de parques y jardines delimitando áreas residenciales, áreas industriales y de servicios, reordenando estructuras viarias y de comunicación

[9] Chloe Vulliamy (1905-1980) pedagoga, colaboradora en el Basque Children Committee, y parte del personal que trabajaba en Culvers cuidando de los niños y niñas vascos de la colonia junto a Pepe Estruch.

[10] The Proud City, 1945, *https://archive.org/details/ProudCity.* Film outlining plans for post WWII reconstruction of London, featuring Patrick Abercrombie and JH Forshaw, public domain.

que permitieran la circulación en una ciudad nueva, habitable y humana. En resumen en palabras del alcalde "A London that citizens can be proud of". Este es el Londres del que Pepe Estruch se resiste a marcharse, viéndose, sin embargo, forzado a ello en 1949, con destino a un nuevo exilio, por razones familiares.

1. 4. Montevideo y regreso a España

Montevideo es la ciudad de la madurez. Pepe llega a Montevideo con la experiencia del exilio inglés, todo lo vivido y aprendido en una ciudad como Londres, con una trayectoria profesional, tres idiomas perfectamente hablados y escritos y una carrera en el teatro por desarrollar. Es también la ciudad del reencuentro familiar y de la despedida, a su padre, primero y, más tarde, a su madre. El Montevideo al que llega Pepe Estruch es la ciudad de los años del neobatllismo, la capital de un país en desarrollo industrial y agrícola, a la vez que social y cultural, en el que el crecimiento de los trabajadores de la industria, así como de los trabajadores del estado, y la extensión de las jubilaciones y pensiones, permite un tejido social y económico favorable a la participación y disfrute de la sociedad en general de hábitos culturales como son el teatro o la prensa:

> La política cultural pública impulsó en estos años el desarrollo y la ampliación del acceso a la cultura y la educación por múltiples caminos. [Batlle Berres] Expandió el Sodre, fundó la Comedia Nacional (1947), la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú (1949), creó nuevas escuelas y liceos, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República (1948), y el Instituto de Profesores Artigas (1951) (Arias, 2018: p.11).

La documentación que conforma una parte fundamental del Archivo personal de José Estruch del IAC Juan Gil-Albert, nos ofrece información relevante acerca del ámbito urbano de una ciudad culturalmente tan importante como fue el Montevideo de los años 50/60, a partir de los programas de las obras de teatro, así como la prensa de la época, y fotografías de los espacios teatrales. También sus agendas y dietarios nos acercan a la agitada vida de Pepe Estruch, su trabajo en la Texaco y en los diferentes puestos como profesor y director de escena.

La vida de Pepe en Montevideo está organizada en base a un entramado cultural que gira alrededor de los teatros y las compañías en las que trabaja: Club de Teatro, Teatro Solís, El Odeón, El Galpón, Auditorio Nacional del S.O.D.R.E, Comedia Nacional, El Tinglado, Circular, Artigas... A lo que hay que sumar su trabajo como profesor en la escuela Municipal de Arte Dramático y en la Universidad de la República de Uruguay.



Fig. 4 - Teatro Solís. Montevideo. Archivo personal José Estruch, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

Situando sobre un plano de la ciudad de Montevideo los más de 60 espacios teatrales identificados[11], espacios de teatro independiente y espacios «clásicos» de representación teatral, y teniendo en cuenta que se dan cita en ellos más de 80 grupos teatrales, sin contar otras tantas compañías y conjuntos de actores y de radioteatro, podemos observar el profundo desarrollo cultural de una ciudad que se convierte en referente para el resto de América Latina.

De las fotografías y recuerdos que conforman la parte dedicada a su estancia en Uruguay, hemos seleccionado la ilustración del Teatro Solís, *Figura 4*, como referente de la vida teatral del Montevideo de los años 50.

[11] Fundamental para conocer los espacios, compañías y estrenos de la época, ha sido el trabajo *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1994* (2018), investigación que el Prof. Dr. Roger Mirza y su equipo, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UDELAR, inició en 1991 y ha llevado a cabo a lo largo de más de dos décadas.

En 1965 Pepe Estruch inicia su regreso a España pero no será hasta 1967 cuando se quede definitivamente a vivir en Madrid. La vuelta a España supone un reencuentro. Y el reencuentro es un descubrimiento cuando el tiempo ha puesto un margen tan amplio entre lo conocido y lo revisitado. Porque el tiempo modifica la vida de todo y de todos, y lo hace especialmente en la configuración urbana. Las ciudades se mueven, se "remueven", crecen, cambian. Y cambian también los usos y las costumbres de quienes las habitan. Pepe vuelve a una ciudad de Madrid en pleno desarrollismo de los sesenta. Una nueva etapa de vida profesional y cultural en una ciudad amiga, propia y ajena, familiar y extraña. La ciudad en la que finalmente reposó la mirada del artista.

Y la misma experiencia desarrollista y de expansión, de especulación inmobiliaria, de turismo, vivirá en Alicante. Sus agendas nos hablan de todos los viajes que Pepe hizo a Alicante, y de las excursiones por la provincia. Una ciudad diferente lo recibiría cada vez en sus innumerables visitas: la nueva fachada marítima con edificaciones modernas, más altas, más impersonales; la teselas dando color al paseo de la Explanada; los esqueletos del hotel Gran Sol, del Carlton, o del Meliá que tanto modificaron ese trozo de Alicante tan suyo, el que va de la Rambla Méndez Núñez donde nació, a la Playa del Postiguet donde pasaba sus veranos; la desaparición paulatina de los balnearios del Postiguet; los otros esqueletos que ponían altura a la ciudad, como el edificio Alicante, el de los representantes o el Riscal. Pero siempre encontró en ella la misma luz, el mismo mar, ese azul Mediterráneo que devuelve al artista, al hombre, la mirada de la belleza.

Como en el caso de Montevideo, cuya documentación merece mayor detenimiento en la investigación, un trabajo aparte merece el recorrido por las ciudades de Madrid y Alicante y cómo Pepe Estruch las revisita con la mirada del hombre que vuelve del exilio, importantísimas investigaciones en curso que, como ya hemos comentado, las circunstancias de esta comunicación no permiten desarrollar.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, C. (2018), “Gobiernos reformistas en Uruguay 1947-1958: ¿profundización de la democracia en los inicios de la Guerra Fría?”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, *Cuestiones del tiempo presente, 2018*, en *http://journals.openedition.org/nuevomundo/72965*. En línea el 5 octubre 2018, consultado el 12 abril 2020.

AUGÉ, M. (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

BONET, J.M. (2017), “Una historia de maleta perdida”, en ALTERNÊS, S.; WAINMAN, A. *Almas vivas. La guerra Civil Española*, Barcelona, Milenio, pp. 17.20.

GARCÍA GARCÍA, M. (2014), *Memorias de posguerra: Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València.

MARTINEZ MEDINA, A. (1998), *Arquitectura de la ciudad de Alicante 1923-1943. La aventura de la modernidad*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Colegio de Arquitectos.

MARTINEZ MEDINA, A. OLIVA MEYER, J. OLIVER RAMIREZ, J. SEMPERE PASCUAL, A. CALDUCH, J. y JAEN I URBAN, G. (director) (1999) *Guía de arquitectura de la Provincia de Alicante*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

MIRZA, R. (2018) *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1994,* en *http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40512*, En línea 19 octubre 2018, consultado 12 de abril 2020.

VARELA BOTELLA, S. (2014), *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el Modernismo en Alicante*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

THE MEMORY OF HISTORICAL GERMAN CITIES

La memoria de las ciudades históricas alemanas

Michele Caja
Politecnico di Milano
Michele.caja@polimi.it

Resumen

La memoria de la ciudad europea, como fenómeno construido a lo largo del tiempo, es un patrimonio que se conserva en el trazado de sus trazas, espacios y elementos naturales, en los monumentos y artefactos históricos, pero también en la pequeña estructura de solares y parcelas que conforman bloques urbanos. El redescubrimiento de la arquitectura de la ciudad ha entendido la estructura urbana como un fenómeno complejo, construido en diferentes niveles y estratigrafías temporales, que permanece hasta hoy, a veces de manera fragmentaria, y que puede ser reconstruido de diversas maneras, también con la ayuda de documentos iconológicos e históricos. Para reconstruir la memoria urbana se recurre cada vez más a las técnicas analíticas propias de las disciplinas que estudian las civilizaciones antiguas, cuya memoria cultural debe entenderse no sólo como un instrumento para recordar y preservar, sino como un estímulo para el proyecto contemporáneo. El renacimiento de los centros alemanes muestra cómo la ciudad es observada hoy en día a través de esta perspectiva iconológica, con la intención de recuperar su historicidad perdida dentro de la ciudad contemporánea.

Palabras clave

Memoria, ciudades alemanas, reconstrucción.

Abstract

The memory of the European city, as a phenomenon built over time, is a heritage that is preserved in the layout of its traces, spaces and natural elements, in monuments and historical artifacts, but also in the small structure of lots and parcels that make up urban blocks. The rediscovery of the architecture of the city has understood the urban structure as a complex phenomenon, built on different levels and temporal stratigraphies, which remain until today, sometimes in a fragmentary way, and which can be reconstructed in various ways, also with the help of iconological and historical documents. In order to reconstruct the urban memory, the use of analytical techniques typical of the disciplines that study ancient civilizations is increasingly used, whose cultural memory is to be understood not only as a tool for remembering and preserving, but as a stimulus for the contemporary project. The rebirth of German centres shows how the city is today observed through this iconological perspective, with the intention of regaining its lost historicity within the contemporary city.

Keywords

Memory, German cities, reconstruction.

1. Introduction

The art of memory as a tool to regain possession through the recovery of lost time, if applied to the city, can guide interventions of urban correction, aimed at restoring a historical image disappeared and often forgotten (Yates, 1966). If collective memory is the tool that links the present to the past, it must be kept alive and continuously updated with respect to current needs, in order to keep alive in its inhabitants the awareness of its value (Halbwachs, 1950). The collective role of memory, even more than the private one, is the very foundation on which the notion of architecture of the city is built, as a shared and permanent *locus* over time (Rossi, 1966). The rediscovery of the architecture of the city has understood the urban structure as a complex phenomenon, built on different levels and temporal stratigraphies, which remain until today, sometimes in a fragmentary way, and which can be reconstructed in various ways, also with the help of iconological and historical documents.

There is an increasing desire to restore this lost temporal dimension, through processes of not mere reproduction, but of a real reinvention of the very notion of historicity and tradition, where "invented traditions" attempt "to establish continuity with a suitable historic past" (Hobsbawm; Ranger, 1983: 1). In order to reconstruct the urban memory, the use of analytical techniques typical of the disciplines that study ancient civilizations is increasingly used, whose cultural memory is to be understood not only as a tool for remembering and preserving, but as a stimulus for the contemporary project (Assmann, 1992). Through analytical tools of overlapping and comparison of different thresholds, it is possible to compare the different ideas of the city, to understand not only the extent of the lost heritage, but also to develop interventions for its current restitution. The construction of an *Atlas of memory* becomes a mnemonic tool suitable for creating abacuses of references useful for intervening in the consolidated fabric of the historical city (Warburg, 2000).

1.1. The reconstruction of German cities

The memory of the European city, as a phenomenon built over time, is a heritage that is preserved in the layout of its traces, spaces and natural elements, in monuments and urban artefacts, but also in the small structure of lots and parcels that make up historical blocks. The rebirth of German historical centres shows how the city is today observed through this iconological perspective, with the intention of regaining its lost historicity. Where the credibility of this always depends on the quality of the individual project, on the appropriateness of the architectural and technical solutions adopted, such as to put into practice, and not only on stage, its construction over time.

Therefore, these cases are not to be understood as nostalgic attempts to reproduce the city *as it was*, nor as simple urban regeneration projects, but as advanced and mature examples of critical reconstruction, according to the meaning introduced in the European debate since the 1970s (Caja, 2018).

1.1.1. Three phases of reconstruction

These interventions constitute a new phase with respect to the first two phases of reconstruction of historical European centers.

- The first one goes back to the well-known cases of the post-war period, such as Warsaw, Münster or Colmar, where the intention was to rebuild the superficial image of the lost architectural heritage, where historical facades were according to new functional and infrastructural aspects. Among these cases can be also included the Bolognese blocks reconstructed in typological forms (Cervellati et al., 1977) or the Nikolaiviertel in Berlin based on the use of prefabrication.

- The origin of this awareness dates back to the 1950s when, for the first time, the loss of the centre and the need to give a heart back to the city were realised (Rogers, Sert, Tyrwhitt, 1952). The merit of this questioning was to highlight how the Modern, so attentive to the question of functional zoning and the optimisation of housing spaces, had completely forgotten not only the question of historical centres, but also that of newly founded *nuclei*.

- A second phase derives from the awareness of the need not only to revitalise the existing centres but, where necessary, to rebuild them according to the specific settlement principles of the European

city (Delevoy, 1978). From Léon Krier's first ideal projects for the reconstruction of German cities such as Bremen (Krier, 1984) to the *Internationale Bauausstellung Berlin 1984-97*, coordinated by Josef Paul Kleihues, the reconstructive principle will take on a formal definition and critical emphasis, poised between revisionism and experimentation. The critical attitude given to each single building, the plurality of the architectural solutions, the authoriality of the single designers involved (often coming from outside) was the specificity of this international experiment, whose reflection is evident in different other context, like for example the rebirth of Barcelona in the same years.

- This here analysed third phase can be seen as the logic consequence of this attitude, in a more mature and attentive way to historical precedents. The interventions carried out in Berlin in the decades following the reunification of the city (and partly still in progress), under the guidance of Hans Stimmann and a group of architects of the city, constitute an updated example of this reconstructivist line, pursued today also in smaller historical centres, such as those here analysed.

Despite the common reconstructive approach, different positions coexist in these different interventions, ranging from a more philological approach (reconstruction *as it was, where it was*) to others in which the critical and interpretative approach introduced by the IBA-Berlin is developed in a more careful way with respect to its historic image.

1.1.2. Reconstructionism vs. deconstructionism

For the extent of such interventions, recent critics have spoken of *reconstructionism* as a response to *deconstructivism* born in the late 1980s (Fischer, 2011). With respect to the desire to dissect the historical city analytically, as if it were a patient on an operating table, attempting to dismember its individual pieces and subject them to conceptual or diagrammatic processes of abstraction, in the cases here considered the intention is rather to reintegrate the surviving fragments still present as material witnesses of history or as immaterial traces in the urban layout, within a unified architectural body.

The aim is to reconstruct an updated version of the historical image that has been lost, following wrong choices or today no longer considered suitable. Choices mostly born from a desire to erase the compact structure of the inherited city – often still legible in its foundations and building structure, and in any case received by us through the ancient iconography, albeit in fragmentary form – in favor of new ideas of cities, which today have mostly proved to be unsuccessful.

In the cases analyzed here, the theme of reconstruction is proposed as a *correction* operation. For this reason, it is often accompanied by the demolition of previous interventions, today considered unsuitable with respect to the small scaled fabric and the architectural features of the original historical centers. Projects that foresee, therefore, the demolition of previous interventions, which in terms of scale, morphological form, typological layout, linguistic-constructive solutions now appear unsuitable with respect to the original image that is to be restored.

In this sense, the projects presented here are to be considered as a mature phase of a reflection on urban history of important German centers, aimed at re-appropriating the lost identity and memory, in a dialectic relationship between continuity, reconstruction and new architectural design. Within the history of reconstruction, these interventions prove to be paradigmatic for the questions they raise, but also for the concrete solutions they offer, in their dialogic relationship between copy and reinterpretation, which makes them true witnesses of the contemporary condition in which we live (Nerdinger, 2010; Caja, 2019b). On the other hand, their character of "constructed historical images" (Pehnt, 2011) can be good explained in opposition to the often exasperated arbitrariness and extemporaneity of much contemporary architecture.

1.1.3 Demolishing the Modern for reconstructing the Ancient

All the cases here considered have to be intended as critical *corrections* of past interventions of the recent history, especially dating back to the urban strategies taken during the quick reconstruction of the historical centres after World War II. Reconstructive strategies, which were taken without respect to the structure of pre-existent fabric and to the symbolical meaning of the inherited urban image.

A first paradigmatic case in this sense is represented by Hildesheim, the capital of Lower Saxony, in which a post-war building was demolished to allow the reconstruction of the ancient ensemble of medieval origin (Häger, 2011). For the reconstruction of the most representative historical building on Marktplatz – the *Knocherhaueramtshaus* (the butchers' guild house) – built according to the typical wooden frame structure common to many other buildings of the *ensemble* overlooking the square and defined by Georg Dehio as the "the most monumental among the wooden houses in Germany" –, the Hotel Rose, built in the 1960s following the typical forms of the post-war International Style, was demolished (Heinemann, 1994) (*Fig. 1*).



Fig. 1 - Hildesheim: Hotel Rose / reconstructed Knochenhaueramtshaus (Source: Häger, 2011)

Following this experience, the other cases treated here have followed a similar strategy of punctual replacement.

- At the Neumarkt in Dresden, it was necessary to remove an oversized *Moloch* dating back to the 1980s, the extension building of the Police Garrison from the 1980s, to allow the reintegration of the original perimeter of one of the eight pre-existent blocks, the Quartier III, which were rebuilt in the last two decades (SAK 2008).

- At the Friedrichswerder in Berlin, the Foreign Ministry (Aussenministerium, 1964-67), built during the GDR regime on Schinkelplatz, partly occupying the Baukademie area and overlooking the Friedrichswerdersche Kirche – both masterpieces designed by Karl Friedrich Schinkel –, was demolished after the reunification to allow the rebuilding of the pre-existent urban blocks, according to a new typology of townhouses (Stimmann, 2014).

- In Frankfurt, the Technisches Rathaus (1972-74), an out-of-scale building in concrete and steel structure, following the examples of the brutalist architecture of British origin, was destroyed in 2010 to allow the realization of the Dom-Römer Areal, built according to the original layout of small streets and squares. A project which, for its urban density and architectural quality, has won the prestigious MIPIM Award 2019 (Sturm; Cachola Sturm, 2018).

- In Potsdam the large building complex on Friedrich-Ebert Strasse, the Teachers' Training Institute which contained the first seat of the Fachhochschule Potsdam (FHP), was recently removed to make space for the new blocks in construction around the Castle and the reshaped Neumarkt (STP, 2012).

All these out-of-scale functionalist buildings, dating back to the international post-war style, to the following socialist regime in the East (Berlin, Potsdam) or technocratic orientation in the West (Frankfurt), produced, for their volumes and architecture, an alienating effect within the original fabric, without being able to regenerate a real urban life. For these reasons, after long and controversial debates, in which the citizens where involved actively, supported by the political forces and the investors, the final decision to destroy them has given the opportunity to reinvent the lost identity of these centers.

1.1.4. The mixed model: Leitbauten / Neubauten

Compared to Hildesheim, a true *stylistic* reconstruction (at least for the facades) of the original substance, the model adopted in the cases analyzed here is different and more articulated, as it includes

both reconstructions *as they were, where they were* and contemporary reinterpretations of the destroyed houses. The *mixed model* is based on the coexistence of *Leitbauten* and *Neubauten* – pilot buildings reconstructed in the same way as the original ones and new buildings inspired by the existing ones.

It will be the first to be adopted at the beginning of the new millennium in the eight urban blocks rebuilt around Dresden's Neumarkt, in conjunction with the completion of the reconstruction of the Frauenkirche (*Fig. 2*). Even if criticized at the beginning for the low quality of the constructive elements, but also for the merging of old lots to create larger properties for receptive and commercial use, the overall effect still in the completion phase is able to recreate the original *ensemble* and the spatiality of the original square around the rebuilt church.



Fig. 2 - Dresden, Neumarkt: Police Headquarters (1983) / reconstructed Quartier III (Source: Wikipedia / Dresden.de)



Fig. 3 - Frankfurt am Main, Dom Roemer Areal: Technical Townhall (1972-74) / reconstructed Hühnermarkt (Source: Wikipedia / Caja)

Similarly, the Dom Römer Areal in Frankfurt consists of an ensemble of small townhouses of which about a third copy of the originals and the rest entrusted to a wide range of local and non-local architects. Also here the original small-scaled structure of the historical fabric is redefined according to a careful recreation of the original characters that once defined this significant part of the city, one of the most important examples of stratified centers (from the Middle Ages to the Renaissance and Baroque) in Germany (*Fig. 3*). In this process, the architects, as well as artisans and artists involved, took over only after a public debate, based on collective participation as a tool to investigate the real will of a given community, without populist forcing.

In this case, the permanence of old traces like fragments of ancient sculptures, decorative and constructive elements, offered the opportunity to reintegrate old parts into the new buildings. These *spolia* have been used as real building stones, with the intention of making the reproduction of the original state more credible and *authentic*. This was possible not only thanks to the large number of carefully preserved ancient remains, classified according to their original location, but also thanks to the great

availability of textual and iconographic documents still available in the city's archives. In this way, these old stones and documents have reactivated the collective memory of the community of elderly citizens still alive, so that they could actively participate in the reconstruction process.

Although the master plan for the reconstruction of Berlin's Altstadt has remained on paper, elaborated under the Department of Town Planning coordinated by Hans Stimmann together with the local architect Bernd Albers, only a few blocks has till now been built around the Schinkelplatz and the Werderscher Markt, two important urban squares of the old city, by a team of local studios (except for Rafael Moneo). In this case, however, the intervention didn't repeat the structure of the old lots, nor the characters of the original houses, but experimented a type of block houses on a passing lot, with terraces facing the inner courtyards. The validity of the mixed model seems to be reconfirmed in two other cases here analyzed. The blocks around the Alter Markt in Potsdam are based on a general plan (*Leitbautenkonzept*) of 2012, according to which different types of intervention are identified. These are ranging from the faithful reconstruction of the original façades of 18th century buildings – imported especially from Italy according to Palladian and other Renaissance models – rebuilt as *copies of copies*, to houses of new design, which however underlie the pre-established volumetric and compositional guidelines set by the general plan. To allow the recreation of the old urban blocks around the old reconstructed Neumarkt the *Teachers' Training Institute*, later first headquarter of the FHP University. This represented also an occasion for completing the spatiality of the old square, framed by the new Castle, Palazzo Barberini and other smaller palaces (*Fig. 3*).

Even in the case of the narrow and elongated urban blocks of the old Gründungsviertel district of Lübeck, a similar philosophy was followed. Here again, reconstructed pilot buildings will coexist next to current reinterpretations of the Gothic-merchant houses typical of Hanseatic cities. On the basis of the *Rahmenplan Gründungsviertel 2015* are defined the basis for a reorganization of the old quarter according to the original street lines, the differentiation of building typologies and the variation of ridge and eaves heights. The original lots structure is adapted to today's functional requirements and at the same time offers a wide range of scale, variety and flexibility in the design of the city center.

1.1.5. Urban Sustainability

These projects are also attentive to current issues related to sustainability and the return to a human scale of urban living. In contrast to the futuristic ideologies advocated by the avant-gardes, mostly based on the myth of technological progress, these interventions on an urban scale start from the proportions of Vitruvian man as a measure to re-found the city and its architecture tailored to the pedestrian, the cyclist and new ecological means of transport (Caja, 2019a).

In a certain sense, these interventions can be understood as a response to the criticisms made by the Modernist towards the compact structure of the historical city, made up of streets, squares, parcelled out blocks and block houses individually configured and built over time. More than in retroactive, or nostalgic terms, they can therefore be explained in two ways:

- On the one hand, as operations of critical revision of previous choices, often taken too quickly and without real participatory sharing by citizens, on the basis of principles imported from other contexts, such as that of the American city, and motivated by functionalist or infrastructural reasons. Ideas of cities fundamentally based on technological, functional, urbanistic aspects, in which the scale of the automobile seemed to have replaced that of man.

- On the other hand, as a conscious reaction of resistance to urban anti-contextualism, architectural objectualism, technocratic infrastructuralism, the pathos of *bigness* and the out-of-scale that still unite much contemporary architecture (Koolhaas, 1995).

- In this sense, they are not to be understood as nostalgic attempts to reproduce the city as it was, nor as simple projects of urban regeneration, but as advanced and mature examples of critical reconstruction, according to the meaning introduced in the European debate since the 1970s.



Fig. 4 - Potsdam: Teachers' Training Institute / Neumarkt today with reconstructed Castle and Palazzo Barberini (Source: Caja)

1.3. Conclusion

From these examples of reconstruction emerges a particular way of looking at the historical heritage, understood as a possible memory to be reintegrated in accordance with its past image.

Where the transition from reconstruction *in situ* to reproduction in other places, however distant from the cultural and geographical point of view, becomes conceptually subtle and difficult to define. In cases of cloning, different motives and interests take over, not only of commercial nature, partly linked to issues of cultural prestige and the establishment of symbolic places in newly formed megalopolises devoid of any historical identity.

In this cases, the principle of imitation and invention of previous precedents, most of which have never existed, in the form of collages or historical quotations taken from stylistic spheres distant in time and often extraneous to the place, becomes the foundation of various interventions in non-European contexts (Engel, 2018). In these operations of reproduction, the typological approach, that had distinguished urban experiences of the 60s and 70s intent on reproducing in abstract and simplified forms pieces of urban history in other contexts is overcome.

Beyond the many doubts and criticisms that such interventions are raising, what is clear is that these are real projects of contemporary architecture, in which the old city acts not only as an evocative reference, but also as a concrete model for new buildings built or under construction. In fact, these examples have already been taken as a reference by other non-European nations, first of all China, in search of their identity following the too rapid processes of urban transformation in recent decades through processes of reinvention of their history and tradition (Bosker, 2013). Abandoning the taboo of the historicity of the original, they reinvent traditional forms in a new architectural way, aware that it is now impossible to find a definitive expression of authenticity (Mager, 2016).

According to the principle of technical reproducibility, consolidated for over a century as an operational tool by the figurative arts, even architecture today seems to increasingly affirm its right not only to reconstruct, but also to reproduct old examples, which seem to be more valid than many contemporary proposals. Though often considered *fakes* on an urban scale with references to the artificial and scenic reality of theme parks, commercial outlets and Disney villages (Eco, 2016) often re-proposed in the form of a *simulacrum* or a *hyperreality* (Baudrillard, 1978), the practice of reproducing parts of cities or individual buildings in other places and contexts is an ancient practice.

In this sense, a monument or a piece of a city can be seen unrelated to the time period in which it arose, but also from the context in which it was established. As a reproducible version, it may arise elsewhere in more or less identical forms, for more complex reasons, motivated according to symbolic, cultural or ideological reasons. This attitude towards inherited heritage, which does not consider it in relation to the *aura* it has conquered over time, favours an idea of it according to the rationality of reproducibility, now more advanced and sophisticated than ever before from the point of view of available technologies.

Considered from this point of view, these cases open disturbing, though inescapable, questions not only about truth and false, original and copy, falsification and authenticity. But especially – for us as architects and inhabitants of the city – they raise following central issue:

Will these processes of reconstruction or re-appropriation of historical heritage be able to reproduce, not only from a formal point of view, the identity of a place?

It is still too early to assess whether their actual role within the city stops at the pure image, or becomes structural to the real life of those who live there. That is, if these reconstructed centers do not actually remain a simple tourist attraction, but become real places to live in, capable of truly reactivating the sense of community lost over time.

BIBLIOGRAPHY

ASSMANN, J. (1992). *Das kulturelle Ged*ächtnis. *Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

BAUDRILLARD, J. (1978). "La Précession des simulacres", en *Traverses*, no 10, pp. 3-37.

BOSKER, B. (2013). *Original Copies. Architectural Mimicry in Contemporary China*. Hawai: University of Hawai'I Press.

CAJA, M. (2018). "Principi di ricostruzione urbana" en *Aion*, no 21, pp. 24-33.

__(2019a), "Tra copia e ricostruzione critica. La messa in opera della città storica" en *Aión*, no 23, pp. 6-17.

__(2019b), "L'opera d'architettura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" en A. Calderoni et al. (edit.), *Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio*, VIII Forum ProArch Proceedings. Napoli: ProArch.

CERVELLATI, P.L.; SCANNAVINI, R.; DE ANGELIS, C. (1977). *La nuova cultura delle città.* Milano: Mondadori.

DELEVOY, R., (ed., 1978). *Rational Architecture. The reconstruction of the European City*. Brussels: A.A.M.

ECO, U. (2016). "Nel cuore dell'impero: viaggio nell'iperrealtà (1973-76)" en *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*. Milano: La nave di Teseo.

ENGEL, B. (ed., 2018). *Historical versus Modern. Identity through Imitation?* Berlin: Jovis.

FISCHER, J. (2011). "Rekonstruktivismus als soziale Bewegung. Eine architektursoziologische Aufklärung" en *Arch+*, no 204, pp. 76-79.

HÄGER, B. (2011). "Der Marktplatz zu Hildesheim und das Knochenhaueramtshaus" en *Arch+*, no 204, pp. 70-75.

HALBWACHS, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

HEINEMANN, E. (1994). *The Historical Market Square in Hildesheim*. Hildesheim: Gerstenberg.

HOBSBAWM, E.J.; RANGER T. (ed., 1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOOLHAAS, R. (1995). "Bigness, or the Problem of Large" en *S, M, L, XL*. Rotterdam: 010 Publ.

KRIER, L. (1984). "Heimat und Wiederaufbau oder der Wiederaufbau der deutschen Stadt" en HÄMER, H. W.; KLEIHUES, J.P. (ed.). *Idee Prozess Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*. Berlin: I.B.A. 1987/ Fröhlich & Kaufmann.

MAGER, T. (2016). *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischem Erbe*. Berlin/ Boston: De Gruyter.

PEHNT, W. (2011). "Eine Kopie ist nur die halbe Wahrheit. Kampf dem Attrappenkult. Die Debatte um die Rekonstruktion verlorener Bauwerke bleibt heftig" en *Süddeutsche Zeitung*, no 96, 21 april 2011.

ROGERS, E.N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J. (ed., 1952). *The Heart of the City. Towards the humanization of Urban life.* New York: Pellegrini and Cudahy.

ROSSI, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

SAK (ed., 2008). *Historisch contra modern? Erfindung oder Rekonstruktion der historischen Stadt am Beispiel des Dresdner Neumarkts*. Dresden: SAK (Sächsische Akademie der Künste Dresde).

STIMMANN, H. (2014). *Berliner Altstadt. Neue Orte und Plätze rund um das Schloss*. Berlin: Dom Publisher.

STP (ed., 2012). *Potsdam. Der Weg zur neuen Mitte*. Potsdam: STP (Sanierungsträger Potsdam GmbH).

STURM, P.; CACHOLA STURM, P. (ed., 2018). *Die immer Neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900*. Frankfurt a.M./Berlin: Jovis.

WARBURG, A. (2000). *Der Bilderatlas Mnemosyne*, en WARNKE, M.; BRINK ZWEITE, C. (ed.), *Gesammelte Schriften.* Berlin: Akademie Verlag, vol II.1.

YATES, F. A. (1966). *The Art of Memory*, London/New York: Routledge e Kegan Paul.

ARQUITECTURA DESMONTABLE Y MODERNIDAD CULTURAL: EL PABELLÓN DE LA EXPOSICIÓN "ESPAÑA 64" EN MADRID Y SU MUSEOGRAFÍA

Detachable architecture and cultural modernity: The Pavilion of the Exhibition "Spain 64" in Madrid and its museography

Mª Ángeles Cejador Ambroj
Universidad de Zaragoza
mangelesceam@gmail.com

Resumen

Tras la Guerra Civil española, la nación se encontraba en una situación de precariedad de la cual no consiguió emerger hasta entrados los años cincuenta del siglo XX. A partir de ese período el Régimen franquista comenzó un proceso de apertura al exterior que le fue alejando del estado de autarquía para aproximarle, de forma paulatina, al contexto internacional. En 1964, en pleno desarrollismo español, el Ministerio de Información y Turismo decidió llevar a cabo con motivo de la conmemoración de los XXV Años de Paz conseguidos desde el final de la contienda, una misión con fines culturales y de propaganda mediante exposiciones, festivales, concursos, publicaciones y estrenos cinematográficos. Una de las efemérides más destacadas fue la exposición "España 64", inaugurada el 1 de mayo en la Lonja de los Nuevos Ministerios en Madrid y que fue una muestra que sintetizaba de manera muy completa las realizaciones de todos esos años de armonía. El diseño tanto del continente –un pabellón transportable, ligero y novedoso, obra del arquitecto Emilio Pérez Piñero-, como del contenido –una exhibición conformada por maquetas, gráficos y fotografías-, resulta de especial interés porque contrasta con los montajes de estilo tradicional y solemne que se habían realizado en los años cuarenta para las exposiciones de la Reconstrucción Nacional. La museografía de "España 64" dejó relegadas las representaciones clásicas para cumplir con el objetivo de renovación que tenía el Gobierno: presentar a los españoles y al mundo la imagen de una moderna y desarrollada nación en paz.

Palabras clave

Exposición, franquismo, Madrid,
XXV Años de Paz, museografía, propaganda.

Abstract

After the Spanish Civil War, the nation was in a precarious situation from which it failed to emerge until the 1950s of the twentieth century. From that period the Franco Regime began a process of openness to the outside, which took it away from the state of autarchy to approach, gradually, the international context. In 1964, in full Spanish development, the Ministry of Information and Tourism decided to carry out on the occasion of the commemoration of the XXV Years of Peace achieved since the end of the contest, a mission for cultural and propaganda purposes through exhibitions, festivals, competitions, publications and film premieres. One of the most outstanding ephemeris was the exhibition "Spain 64", inaugurated on May 1 in the Lonja de los Nuevos Ministerios in Madrid and which was a show that fully synthesized the achievements of all those years of harmony. The design of both the continent – a transportable, light and novel pavilion, the work of the architect Emilio Pérez Piñero -, and the content – an exhibition consisting of models, graphics and photographs -, is of special interest because it contrasts with the traditional and solemn style montages that had been made in the 1940s for the exhibitions of National Reconstruction. The museum of "Spain 64" relegated classical representations to fulfill the objective of renewal that the Government had: to present to the Spaniards and the world the image of a modern and developed nation in peace.

Keywords

Exhibition, Francoism, Madrid,
XXV Years of Peace, museography, propaganda.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad como realidad material del espacio social, como comunidad humana, es el lugar donde se desarrollan actividades que interrelacionan a diversidad de personas. Es el escenario donde han tenido y tienen parte eventos que convierten a los espacios urbanos en lugares de experimentación y de encuentro social, y en este sentido, las exposiciones han desempeñado un papel muy relevante. Con el paso del tiempo se han convertido en fenómenos socioculturales e instrumentos de presentación, interpretación y difusión, no solo de objetos de interés patrimonial, sino también de ideas y conceptos que sirvan de diálogo y concienciación para la sociedad. Para conseguir esta meta, el diseño ha sido y es elemento esencial para el éxito expositivo porque de este dependerá que el público conecte y comprenda mejor el mensaje que se quiere transmitir.

En el caso de España, podemos hablar de la existencia de una paulatina renovación museográfica producida durante el régimen franquista para mostrar tanto al interior como al exterior una imagen moderna de nuestro país. A lo largo de ese período, las exposiciones no sólo fueron medio de propaganda estatal, sino también oportunidades para que jóvenes generaciones de arquitectos pudieran materializar su ingenio mediante proyectos considerados "modernos" para la época (finales de los años cincuenta y años sesenta del siglo XX).

Con el objetivo de dar a conocer el cambio de paradigma museográfico que se produjo en la época del desarrollismo español, analizaremos una de las efemérides más destacadas que tuvo lugar con motivo de la conmemoración de los *XXV Años de Paz*, expresión utilizada por la dictadura para referirse a los logros conseguidos desde el final de la contienda: la exposición *Espa*ña 64 emplazada en la Lonja de los Nuevos Ministerios en Madrid que atrajo a un gran número de visitantes. Se han realizado interesantes estudios desde distintas perspectivas (sociales, políticas y culturales) acerca de lo que supuso la celebración de este aniversario, destacando la publicación colectiva *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (2017), obra del Grupo de Investigación de *Estudios Históricos y Culturales Contemporáneos* de la Universidad de Castilla-La Mancha y coordinada por los profesores Asunción Castro y Julián Díaz, en la que se realiza un análisis de conjunto sobre la España que vivió el acontecimiento. Sin embargo, la museografía durante este período, concretamente sobre el caso que presentamos en esta comunicación, no ha sido tratada en dicho manual por lo que se justifica aportar una visión de lo que supuso este evento para España en el ámbito del diseño expositivo.

2. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN ESPAÑA Y LA CONMEMORACIÓN DE LOS XXV AÑOS DE PAZ

La situación de precariedad y aislamiento en la que se encontraba España tras la Guerra Civil comenzó a transformarse en el comienzo de la década de los cincuenta del siglo XX, momento en el que el régimen franquista llevó a cabo una campaña de apertura al exterior con la que consiguió sacar progresivamente al país de la situación de autarquía en el que había estado sumido durante un largo período. En 1959 con el Plan de Estabilización[1] se produjeron importantes cambios en la economía y la sociedad española, con el objetivo de conseguir un equilibrio interno y externo. El crecimiento económico marcó el principio de la denominada etapa del «desarrollismo» (Carmona, 2006:15-44), una época en la que se hablará del «milagro español», cuyos puntales más fuertes fueron la emigración y el turismo, gracias a los cuales España consiguió mejorar notablemente su nivel de vida (Viñuales, 1998: 132).

Empezó un enorme crecimiento de las clases medias: aumentó el consumo de bienes, el coche y la segunda vivienda empezaron a verse como normales, el cine se liberalizó, la televisión, los espectáculos y las manifestaciones artísticas se hicieron un poco más aperturistas, el feminismo reclamó posiciones más avanzadas en el trato de los sexos, la familia, la maternidad, la atención de los hijos, los derechos de todos los ciudadanos, etc. Una serie de aperturas que el régimen fue permitiendo en busca del prestigio internacional (y también de la paz social) (Viñuales, 1998: 132-133).

[1] Publicado en el Boletín Oficial del Estado, n.174 (Decreto Ley 10/1959 del 21 de julio, de ordenación económica).

A finales de la década de los años cincuenta, España había dejado de ser un país «subdesarrollado» para convertirse en una mediana potencia económica, por lo que se produjeron cambios acelerados en la sociedad y se acentuaron las diferencias entre la calidad de vida del campo y la ciudad. Fruto del desarrollismo fue la maduración de clases medias urbanas, formadas en gran parte por profesionales y pequeños empresarios, que comenzaron a exigir ciertas libertades políticas (Abella, 1990).

En el año 1964, en un estado social de bienestar en el que los españoles gozaban ya de una amplia gama de bienes de consumo, se celebró un aniversario, el de los veinticinco años del régimen, pomposamente denominado: *los XXV A*ños de Paz. La campaña dirigida por el Ministro de Turismo, a la sazón, Manuel Fraga Iribarne, diseñada por un gabinete de estudios sobre la opinión pública, llevó a cabo el desarrollo de tan importante conmemoración. Era una buena oportunidad para que las autoridades políticas pregonaran los logros del nuevo Estado y exaltaran así la figura del General Franco convertido en el centro de una campaña casi de culto a su personalidad y que terminó en noviembre con la proyección de la película «Franco ese hombre» del director José Luis Sáenz de Heredia, que trabajó en el guion con la colaboración del escritor José María Sánchez Silva (Abella, 1990: 63).

De hecho, durante los años 1958 y 1959, una Comisaría creada a tal efecto por Decreto elaboró ambiciosos planes para conmemorar debidamente el XXV aniversario. El proyecto implicaba la construcción de grandes edificios de diversa índole, cuyo costo ascendía a los dos mil millones de pesetas, si bien esta elevada suma era estimada como recuperable en gran parte; pero las limitaciones impuestas por el Plan de Estabilización impidieron que tal proyecto pudiera ser llevado a cabo[2].

No obstante, el tiempo apremiaba y el Gobierno era consciente de que debía de adoptar medidas para que una fecha tan significativa para los españoles no pasara inadvertida, ya que los veinticinco años de paz y los frutos de esa armonía constituían «el más poderoso de los argumentos que el Régimen puede emplear para dar testimonio de la capacidad creadora y renovadora del Movimiento Nacional ante nuestro pueblo y ante el mundo»[3] y suponían la materialización de la promesa realizada por el dictador de reconstruir el país tras la destrucción experimentada durante la guerra civil.

2.1. Comienzan los preparativos de la efeméride

Las reuniones de la Junta Interministerial erigida para la organización de este aniversario comenzaron el 4 de noviembre de 1963 en la sala de Juntas del Ministerio de Información y Turismo en Madrid[4]. El luego famoso Ministro Fraga Iribarne, como presidente de dicha Junta, comenzó la primera reunión a la que le sucederían otras tres a lo largo de varios meses en los que las ideas iban cobrando forma para hacer de este aniversario un hecho inolvidable para la nación española.

Una de las propuestas que más fuerza cobró fue la organización de una exposición que fuera no sólo un balance de lo realizado hasta la fecha sino sobre todo una presentación de las realizaciones proyectadas hacia un próximo futuro[5], con el objetivo de que esta tuviera repercusión tanto interna como externamente[6]. El emplazamiento sugerido era la gran plaza de los Nuevos Ministerios, aunque se contemplaban otras posibilidades como el Valle de los Caídos o el Estadio Santiago Bernabéu ya que

---

[2] Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (en citas posteriores nos referiremos a este archivo con las siglas AGA), fondo documental del antiguo Ministerio de Información y Turismo, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302.

[3] Palabras citadas en el informe que se redactó para el Consejo de Señores Ministros sobre la Conmemoración de los Veinticinco Años de Paz (Madrid, 20 de septiembre de 1963) localizado en los fondos del antiguo Ministerio de Información y Turismo en el AGA, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302.

[4] En el AGA, en Documentación General de Información. Conmemoración de los XXV Años de Paz (1964), caja 18724, Top. 22/68.502-69.606 hemos encontrado la relación de nombres de los cuarenta y cinco miembros que conformaban la Junta, pertenecientes a diferentes ministerios, consejerías e instituciones públicas.

[5] Sugerencia hecha por Aníbal Carral Pérez, entonces Secretario General Técnico del Ministerio de Obras Públicas.

[6] Sugerencia de Adolfo Martín- Gamero, por aquella época Director General de la Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores.

se trataban de lugares espaciosos que podían albergar a un gran número de personas. La fecha de inauguración prevista era el 1 de mayo y se mantendría abierta hasta el mes de agosto. Entre los actos públicos para hacer difusión se plantearon retransmisiones de la exposición, la celebración de una gran concentración en el Estadio Bernabéu para doscientas mil personas[7] con actos musicales y folclóricos que terminara con un desfile de la Paz por la entonces llamada Avenida del Generalísimo (actualmente Paseo de la Castellana)[8].

El anuncio del programa de actos fue presentado en una rueda de prensa que ofreció el Director General de Información y comisario de la Conmemoración, Carlos Robles Piquer, en el Club Internacional de Prensa de Madrid[9]. Como no cabía duda, los medios de comunicación se hicieron eco del evento y difundieron las noticias que informaban acerca del programa que se llevaría a cabo durante nueve meses, desde el 1 de abril hasta el 31 de diciembre, alcanzando al mayor número posible de población en todo el territorio español. Sin embargo, algunos actos proseguirían después del período citado, como era el caso de la exposición *España 64*, que recorrería el país de modo permanente y debidamente actualizada, así como algunos de los libros proyectados que se publicarían en 1965[10]. El programa era ambicioso, el tiempo apremiaba y las limitaciones económicas dificultaban llevar a cabo semejante empresa.

3. DE LOS AÑOS CUARENTA A *ESPAÑA 64*

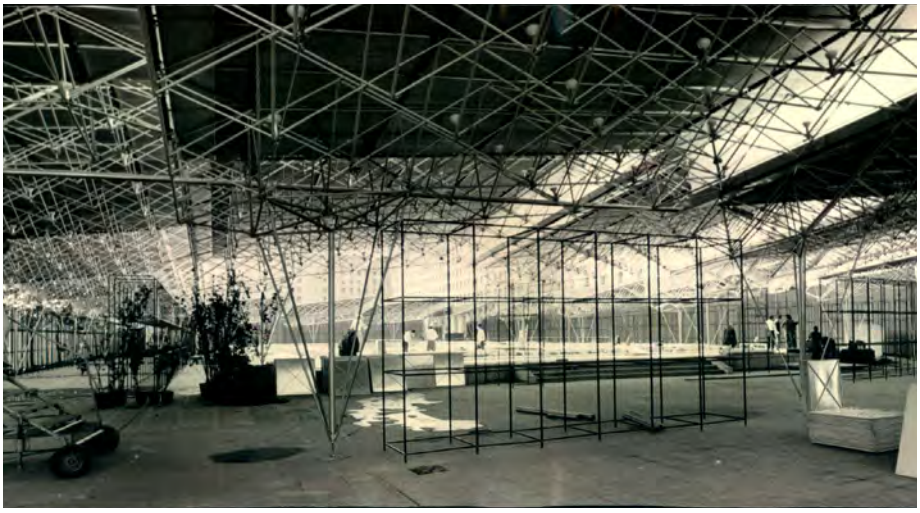


Fig. 1 - Vista de la instalación y montaje del pabellón diseñado por el arquitecto Emilio Pérez Piñero. Fuente: Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

En enero de 1964, en la última reunión convocada antes de poner en marcha todos los planes, Robles Piquer comunicó el cambio de lugar de la exposición. Debido a la falta de recursos que presentaban la mayoría de provincias para participar en la muestra ocupando sus respectivos pabellones en la Feria de Campo (emplazamiento del que se había hablado en la última reunión), se decidió elegir como nueva y definitiva ubicación la gran plaza de Nuevos Ministerios en la que se desplegó un novedoso pabellón transportable obra del joven arquitecto Emilio Pérez Piñero[11], ganador del concurso convocado a finales de 1963 al que también presentaron propuesta los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, y Rafael de la Hoz (*Fig.1*).

[7] *Ibidem.*

[8] Fondo documental del antiguo Ministerio de Información y Turismo en el AGA, caja 18724, Top. 22/68. 502-69.606.

[9] "XXV Años de Paz", *Diario de Burgos*, portada (Burgos, 3-III-1964).

[10] "Preparativos para conmemorar los XXV Años de Paz. Entre los numerosos actos previstos se inaugurará la gran exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 1-III-1964).

[11] Emilio Pérez Piñero (1935-1972) fue un arquitecto español que consiguió reconocimiento internacional por sus aportaciones en el diseño de estructuras ligeras. Fue uno de los mejores especialistas en estructuras transformables y precursor de la flexibilidad de las estructuras reticulares.

3.1. Emilio Pérez Piñero y su pabellón desmontable

La estructura diseñada para albergar la exposición se enmarca dentro de las investigaciones que se estaban realizando por aquellos años en el campo de la arquitectura e ingeniería, en el paso de manera paulatina de la construcción de estructuras laminares de hormigón armado (*thin concrete shells*) a estructuras espaciales estéreas o de barras. De hecho, como ejemplo de este cambio la *International Association for Shell Structures* (IASS)[12] pasó a denominarse años después *International Association for Shell and Spatial Structure* (Almagro, 2013). Pérez Piñero, que en aquel momento gozaba de prestigio internacional[13], era buen conocedor de los avances y transformaciones que en otros países se estaban produciendo en el uso de nuevos materiales, estructuras y formas, como lo era su contemporáneo R.Buckminster Fuller, ingeniero estadounidense autor del Pabellón de Estados Unidos en la Exposición Universal de Montreal (Canadá) en 1967 y a quien Pérez Piñero tomó como referencia en su experimentación con cúpulas en estructura ligera desmontable (Valcárcel y Escrig, 1992). Son de destacar dos proyectos museísticos que realizó el arquitecto español aplicando sus innovadoras estructuras. Uno es la cúpula para el antiguo Teatro Municipal de Figueras (Gerona) convertido en el Teatro-Museo Dalí. El artista Salvador Dalí, conocedor de la arquitectura del norteamericano Buckminster Fuller, quería para su teatro un tipo de cúpula como las que hacía este ingeniero. Por aquel entonces el único español especialista en la materia era Pérez Piñero por lo que, a través de Antonio Cámara Niño, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y colaborador en la Dirección General de Arquitectura, Dalí se puso en contacto con el arquitecto y decidió hacerle el encargo. El diseño consistió en una cúpula sobre pechinas que cubrían el escenario con la finalidad de protegerlo y, al mismo tiempo, iluminarlo; una estructura que con el paso de los años se convirtió en el icono del edificio y de la misma ciudad.

El otro proyecto notable de Pérez Piñero fue la cubierta de protección mediante bóvedas vaídas para las excavaciones arqueológicas *in situ* de la Necrópolis Paleocristiana de Tarragona, situada al lado del actual Museo Arqueológico Nacional de la ciudad.

Para este trabajo el arquitecto conservador de monumentos de la zona cuarta del área de Levante, Alejandro Ferrant, tras haberse asesorado con Carlos de Miguel[14], Fernando Chueca Goitia[15] y García Fernández, para saber quién podría encargarse de la cubrición del yacimiento, decidió designar a Pérez Piñero para esta labor pero, lamentablemente no vería terminado su trabajo al fallecer trágicamente en un accidente de tráfico. Su hermano José María que colaboraba con él, fue el que coronó la cúpula del Museo Dalí y llevó a cabo la segunda fase de cubrición de la Necrópolis Paleocristiana de Tarragona (Pérez, 2013: 2-3).

En años precedentes (principios de los cincuenta) habían comenzado a despuntar en el ámbito arquitectónico español una serie de jóvenes arquitectos que desarrollaron innovadoras ideas. Algunos de ellos realizaron destacados proyectos de renovación en museos nacionales, así como pabellones e instalaciones para exposiciones dentro y fuera de España[16]. Años después el pabellón de Pérez Piñero

---

[12] Institución fundada en 1959 dentro de la Institución de la Construcción Eduardo Torroja.

[13] En el año 1961, Emilio Pérez Piñero presentó una propuesta de *Teatro Ambulante* en el VII congreso de la UIA, dentro del Concurso Internacional para estudiantes de Arquitectura celebrado en Londres, que resultó ganadora del primer premio por unanimidad. Posteriormente, se le otorgó también la Medalla de Oro de la Bienal de Arquitectura y Teatro de Sao Paulo.

[14] Carlos de Miguel (Madrid, 1904-1986) era arquitecto (1934) e ingeniero del Instituto Católico de Artes e Industrias (ICAI) desde 1924. Dirigió el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* y la *Revista Nacional de Arquitectura* (1948-1972). Fue el encargado de las "Sesiones Críticas de Arquitectura" durante veinte años, las cuales se encargó de publicar, gracias a lo cual se convirtieron en un testimonio de prestigio para los arquitectos españoles.

[15] Fernando Chueca Goitia (Madrid, 1911-2004) fue arquitecto, ensayista, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura y académico numerario de la Real Academia de la Historia. A partir de 1940 recibió numerosos premios y ostentó diversos cargos: secretario conservador del Museo Nacional de Arquitectura (1944), arquitecto de la Fundación Lázaro Galdiano (1950) o director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1958), entre otros.

[16] Entre otros ejemplos, podemos destacar los pabellones españoles presentados en las Trienales de Milán de 1951,1954 y 1957; el innovador proyecto museográfico para el Museo de Arte Contemporáneo realizado 1952-1957, o el Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas en 1958 y su interesante museografía.

aportaba nuevas y modernas ideas al desarrollo de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX, y en este caso con una estructura que causó asombro por su gran funcionalidad ya que, además de ser fácilmente transportable, permitía cubrir grandes espacios (Pérez, 2013: 238) "más, antes y más barato", según palabras de Pérez Piñero[17]. Fue proyectada y fabricada de enero a abril y en quince días se llevó a cabo el montaje por módulos en los patios de Nuevos Ministerios de Madrid, cubriendo una superficie de casi 8.000 m². El pabellón tuvo una buena acogida por los medios de comunicación y por parte del Ayuntamiento de la capital y de los veinticinco millones destinados a los actos conmemorativos, casi catorce fueron invertidos para los costes de su montaje (Pérez y Pérez, 2016: 146-155).

En la prensa se publicaron noticias que informaban de la inauguración de la exposición, su ubicación y sus contenidos:

> La exposición 'España 64' se inaugurará en Madrid, en una fecha todavía no determinada y que desde el punto de vista de la Comisaría General podría ser la del sábado, 2 de mayo. Quedará emplazada en la Lonja de los Nuevos Ministerios y se albergará en un pabellón proyectado por el arquitecto Pérez Piñero. Este pabellón ofrece una superficie cubierta de 5.600 metros cuadrados, a los que se sumarán dos pequeñas salas para proyección de documentales. Este certamen, necesariamente muy sintético, ofrecerá un panorama de nuestra Patria poniendo de relieve los avances logrados durante este período de paz, a base de maquetas, mapas, gráficos y fotografías. Se hallará distribuido en sectores (…)[18].

También el noticiero del régimen *NO-DO* dio a conocer a los españoles imágenes de la llegada del General Franco al evento para proceder a la apertura de la exposición y proyectaron algunas primicias del interior del pabellón en la Lonja de Nuevos Ministerios en Madrid y cuando tuvo lugar posteriormente en Barcelona[19].

3.2. Un cambio de paradigma: museografía para la *Reconstrucción* vs. museografía para *XXV Años de Paz*



Fig. 2 - Aspecto general de la exposición España 64. Fuente: Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Desde el punto de vista museográfico, el empleo de recursos tradicionales de representación como maquetas, mapas y gráficos en *España 64* así como la concepción de la idea de "nación unida y en desarrollo" inevitablemente nos trae a la memoria las primeras exposiciones itinerantes de la "Reconstrucción de España" realizadas por la Dirección General de Regiones Devastadas en la década de los cuarenta (Madrid, 1940; San Sebastián, 1945; Sevilla, 1948), si bien, la de 1964 aportaba una imagen indudablemente mucho más moderna del país gracias a la novedosa estructura de aluminio de Pérez Piñero y al sofisticado, a la par que sencillo, proyecto de instalación que se llevó a cabo en su interior para mostrar los logros conseguidos por la nación (*Fig.2*).

Como ha investigado la profesora Ascensión Hernández Martínez en un interesante artículo sobre las contradicciones ideológicas y culturales del régimen a través de las exposiciones y pabellones efímeros (Hernández, 2013: 107-127), las muestras realizadas a lo largo de los años cuarenta querían exhibir y valorizar

[17] "Notas sobre las estructuras", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.66, 1964, pp. 22-25.

[18] "Preparativos para conmemorar los XXV Años de Paz. Entre los numerosos actos previstos se inaugurará la gran exposición "España 64"", La Vanguardia Española, (Barcelona, 1-III-1964), p.9.

[19] NO-DO, 11-V-1964/ NOT N 1114 B (Madrid) y NO-DO, 4-I-1965 / NOT N 1148 C (Barcelona).

la recuperación del país mediante la reconstrucción de viviendas, monumentos y edificios, puesto que la arquitectura cobraba gran importancia como instrumento de propaganda de un nuevo espíritu nacional. La presentación de maquetas, planos de proyectos y fotografías de los distintos pueblos reconstruidos (que iban aumentando en cantidad en cada exposición) buscaba destacar la tarea de reconstrucción del país y reforzar la figura del Caudillo como promotor de obras y protector del patrimonio monumental español (Hernández, 2013: 110).

La primera de las exposiciones instalada en el Palacio de Bibliotecas y Museos fue inaugurada solemnemente el 14 de junio de 1940 por el General Franco. Recibió a un gran número de visitantes que quedaron asombrados «de la magnífica instalación que se ha llevado a cabo para el adecuado montaje de gráficos, planos, maquetas, etc.», según palabras publicadas por Fernando Igoa en *El Correo Catalán* de Barcelona (*Fig.3*).

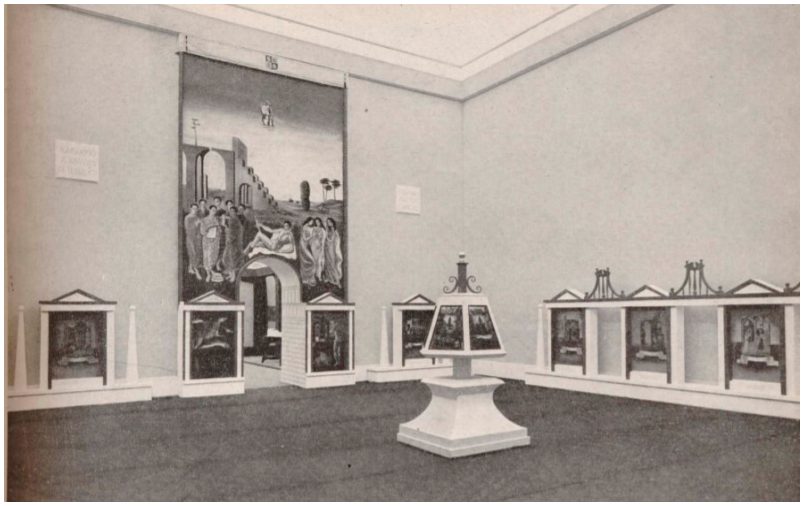


Fig. 3 - Aspecto general de la Sala de Estadística. Exposición de la Reconstrucción de España. Fuente: Revista Reconstrucción, 3, junio-julio 1940.

La exhibición consiguió proyectarse en veinte días en los que se llevaron a cabo las obras y la presentación de los contenidos (frescos, grabados, pinturas y maquetas) con los que se quiso dar a conocer la destrucción causada por la guerra y el resurgimiento de España gracias a la labor de reconstrucción del régimen en las distintas poblaciones afectadas. Tuvieron que arreglarse cubiertas, tender pisos, levantar tabiques y falsos muros, poner techos, transformadores, sistemas de ventilación, escayolas, etc. para instalar las salas que conformarían la exposición (Información, Estadística, Conferencias y de las diferentes provincias). El resultado fue un diseño museográfico de corte historicista, de aspecto sobrio, basado en el más tradicional estilo escurialense tan característico de los proyectos arquitectónicos realizados durante la primera década de posguerra española. Las salas estaban decoradas con pinturas murales que otorgaban cierto toque de color a los amplios y monumentales espacios y cuyo estilo recordaba, como explica la profesora Ascensión Hernández, al italiano de Giorgio de Chirico de la V Trienal de Milán (1933) y a los frescos de Sironi del Aula Magna de La Universidad de Roma (Hernández, 2013: 110).

En cuanto a las exposiciones celebradas en 1945 en el Gran Casino de San Sebastián y en 1948 en el antiguo Palacio del Perú de la Exposición de Sevilla de 1929, se exhibieron un mayor número de maquetas, planos y fotos de todos los pueblos reconstruidos hasta el momento, como testimonio de la eficaz labor que estaba realizando el Estado. En realidad, más que el gusto y deleite estético, lo que estas exposiciones buscaban principalmente era la propaganda, presentar al espectador la imagen de una España en proceso de una exitosa reconstrucción. En el periódico *ABC* Francisco Cossío comentaba:

> La Exposición de la Reconstrucción de España es algo más que una demostración de arte, de técnica y de trabajo; esta Exposición lleva dentro de sí un impulso de creación nacional. Plásticamente, vemos en ella representado un anhelo restaurador, que puede aplicarse no solamente a las formas, sino a las esencias. Nos hallamos frente a un estilo netamente español. Y es que, en el fondo, todo es arquitectura, y no puede existir un contenido sin un continente propio (…)[20].

Resulta interesante comentar que tres años después y aunque no se trataron de exposiciones de arquitectura, el campo de la museografía en España demostró haber dado un giro hacia la modernidad con

[20] Revista Reconstrucción, n.3, junio-julio 1940.

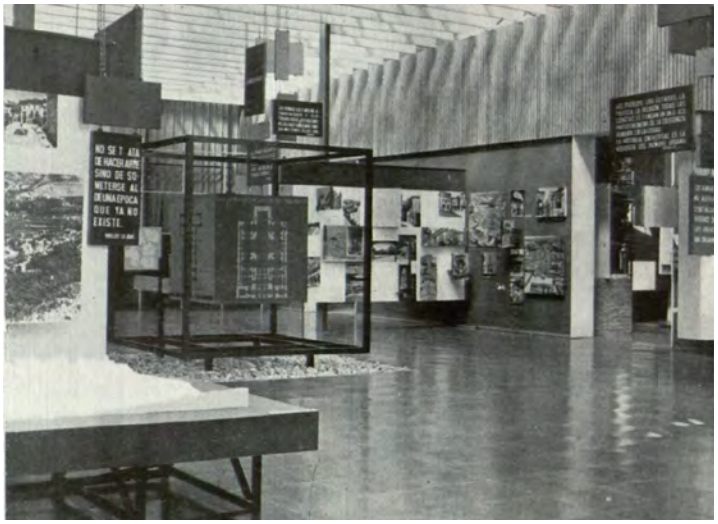


Fig. 4 - Vista de la sala dedicada a conjuntos monumentales. Exposición Veinte años de reconstrucción monumental de España, 1958. Fuente: Revista Arquitectura, 1, enero 1959.

un destacado pabellón español en la IX Trienal de Milán (1951), diseñado por el arquitecto José Antonio Coderch y Manuel Valls. El público extranjero quedó gratamente sorprendido y el pabellón consiguió el Primer Premio del certamen, lo que supuso el afianzamiento de una forma de presentar a la nación que resultó un gran éxito (el primero obtenido por el franquismo en un certamen internacional) y que, con algunas variantes, se repetiría en las ediciones de 1954 y 1957 de la Trienal (Pibernat, 2018). Las novedosas instalaciones, (muy modernas para lo que se venía haciendo en nuestro país durante ese período), como los objetos que se exhibieron consiguieron el objetivo de ofrecer una renovada imagen de España.

Los actos expositivos sobre arquitectura siguieron celebrándose hasta finales de los años cincuenta, aunque fueron perdiendo el vigor inicial con el que había comenzado su tarea la Dirección General de Regiones Devastadas, disuelta en 1957. Fue a partir del siguiente año (1958), cuando las exposiciones de arquitectura se volvieron a organizar, pero esta vez dando a conocer una nueva forma de entender la arquitectura y la cultura española. En estos momentos, se le concedía más importancia al contenido y a la estética, con la idea de destacar la labor del régimen en la reconstrucción nacional y de exhibir una imagen de modernidad mediante el diseño museográfico.

En este sentido destaca la exposición organizada en Madrid por la Dirección General de Bellas Artes *Veinte* años de restauración del tesoro monumental *de España* (1958) celebrada en el marco de los actos conmemorativos del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V, con el doble objetivo de seguir exaltando el papel del Estado en la protección y conservación del patrimonio, y de demostrar la gran riqueza monumental de España. Al igual que en los certámenes de los años cuarenta, se dispusieron un gran número de dibujos, fotografías, maquetas y datos distribuidos en dieciocho salas, que mostraban la labor realizada los últimos veinte años (1938-1958) en pro de la reconstrucción y el fomento de las bellas artes[21]. Pero, si la comparamos con las realizadas en años anteriores, el montaje efectuado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia (por entonces Director del Museo de Arte Contemporáneo) en colaboración con otros artistas plásticos, resultó ser muy innovador y abstracto, porque presentaba de forma clara y didáctica los distintos proyectos e intervenciones llevados a cabo, evitando un exceso de datos técnicos y decoraciones, ofreciendo una visión agrupada por tipologías y todo ello presentado en unas sencillas estructuras metálicas (Hernández, 2013: 115-118) (*Fig.4*).

Considerando esta última muestra podemos pensar que la exposición *España 64* continuó con la línea innovadora de la anteriormente comentada, presentando a la sociedad española y al mundo entero el progreso realizado durante los años transcurridos hasta el momento, con un montaje basado en estadísticas, gráficos, cuadros, fotos, diapositivas proyectadas sobre agua, maquetas e incluso películas cedidas por los Ministerios y organismos pertinentes, que manifestaban plásticamente la evolución y el avance social del país de una manera sintética y novedosa. La exposición estaba organizada en tres temas: "Un país en paz", presentaba la posición de España en el mundo y sus relaciones internacionales; "Un Pueblo unido", mostraba una imagen de la sociedad española y de los progresos conseguidos en los terrenos espiritual, político-social, informativo y sanitario; y "Una Patria mejor", exponía el desarrollo en el orden material y la creación de condiciones básicas que permitían la convivencia pacífica y ordenada.

[21] "La restauración del tesoro monumental de España", Diario La Vanguardia Española (Barcelona, 23-X-1958), p.6.

En la introducción del folleto creado para la ocasión se explicaba cómo en esta exposición «se presenta de manera necesariamente sintética el nivel logrado por la nación en tres órdenes principales de la vida: el de su posición en el agitado mundo que nos circunda, el de su manifiesta mejoría social y espiritual y el de su impresionante desarrollo material.»[22]

Como podemos observar en algunas de las imágenes que hemos encontrado en el Archivo General de la Administración[23] y en la *Revista Nacional de Arquitectura*[24], la disposición del espacio interior distó bastante de la museografía proyectada para las anteriormente comentadas exposiciones de la *Reconstrucción de España* de los años cuarenta en la que las decoraciones de yeserías, tímpanos clásicos y lámparas *chandelier* quedaron relegadas en *España 64* por otro tipo de instalaciones más modernas, sencillas y prácticas que se acercaban más al montaje diseñado por Chueca Goitia en 1958 para *Veinte años de restauración del tesoro monumental de España*. La prensa alababa la instalación que se había realizado, en la que se conjugaban estructuras y elementos metálicos con fuentes, luces y sonido[25].

Se dispusieron paneles con fotografías ampliadas dispuestos tanto alrededor (sirviendo como elemento de cerramiento del pabellón) como en algunos puntos centrales del diáfano espacio disponible para que los visitantes pudieran disfrutar de un agradable y sosegado paseo y se diseñó un sistema de iluminación, colocando entre las retículas que conformaban la estructura del techo del pabellón, lámparas reflectoras [26] orientadas hacia los paneles y hacia arriba, alumbrándolo de manera homogénea, instalándose también a la entrada del recinto un mapa de España con luz y sonido[27], un organigrama luminoso de la Administración Pública, así como carteles de "España en Paz"[28]. El arquitecto Carlos de Miguel, a la sazón delegado del Ministerio de la Vivienda, presentó un informe en el que señalaba que el montaje de los carteles se llevaría a cabo con estructuras sencillas, de fácil montaje y muy poco coste por permitir su elaboración en serie.

Además se proyectaron documentales en los que se presentaban las distintas ciudades y traiciones de la nación, como por ejemplo "Viaje a Mallorca", "Feria de Sevilla", "Málaga en Semana Santa" o "Al final del camino: Santiago de Compostela" entre muchos otros[29]. Cuando se clausuró en la capital (la exposición duró de abril a junio), se trasladó a San Sebastián y Barcelona. En agosto de 1964 se instaló en la Plaza de Pío XII de San Sebastián y en diciembre en la Plaza de Montjuic de Barcelona, donde permaneció hasta algunos meses después de que fuera clausurada la exposición de conmemoración de los *XXV Años de Paz* en Madrid el 21 de diciembre de 1964.

---

[22] Fondo documental del antiguo Ministerio de Información y Turismo en el AGA, caja 38668-38673, Top. 23/54.504-55.302.

[23] La mayoría de las fotografías se encuentran en el catálogo de la exposición que hemos encontrado en el AGA, caja 33/1588, Top. 23/54.504-55.302.

[24] "Pabellón desmontable y extensible, estructura tubular de aluminio", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.110, 1968, pp. 54-55.

[25] "El jefe del Estado inauguró la exposición España 64", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 2-V-1964).

[26] Este tipo de lámpara varía en la forma de la ampolla y en que incorpora un reflector para controlar la dirección del flujo luminoso. Se suelen usar para la iluminación comercial, especialmente en comercios de tejidos, pinturas o alimentación, así como exposiciones, escaparates, etc.

[27] El mapa de España medía 130 m² de superficie, era de construcción metálica y su funcionamiento era automático. Las diversas regiones españolas se iban iluminando sucesivamente para mostrar al visitante la geografía física, la economía y la población de cada una de ellas. Al mismo tiempo, se oían voces de dos locutores que hacían una descripción literaria de la región, su historia, sus monumentos, sus personajes ilustres, etc., con acordes de música popular de fondo. (Cfr. noticia "Espectáculo de luz y sonido", Diario *ABC* (Madrid, 23-IV-1964), p. 66).

[28] "Hoy se inaugura la Exposición "España 64"", Diario *ABC* (Madrid, 1-V-1964), p. 38.

[29] "Mañana, clausura de la Exposición España 64", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 16-I-1965).

4. CONCLUSIÓN

España 64 se centró en los últimos veinticinco años, aunque contenía referencias al pasado. Con su innovador y funcional pabellón (del cual lo único que se conoce de su paradero hasta el momento, es el hallazgo de varios de sus módulos en uno de los regimientos de la División Acorazada Brunete situada en Tres Cantos, Madrid) (Pérez y Pérez, 2016) y una novedosa instalación interior, se presentó un elaborado discurso visual con el objetivo de mostrar una imagen moderna del país empleando distintos soportes como gráficos, fotografías, maquetas, así como a través de carteles y publicaciones destacadas por su atractivo y renovado diseño. Con todo ello se quiso dejar testimonio de una nación que avanzaba en marcha ascendente desde hacía veinticinco años gozando de paz, cimiento de todos los valores nacionales para la dictadura.

Cabe decir que, por las mismas fechas, estaba teniendo lugar la *New York World Fair* en la que España participaba con el pabellón del arquitecto Javier Carvajal[30], convirtiéndose también así este evento en otra plataforma propagandística internacional de primer orden para el régimen, el cual envió valiosas pinturas, grupos de coros y danzas tradicionales e incluso una reproducción de la carabela Santa María. El año 1964 fue un tiempo lleno de euforia que se remató con el descubrimiento de petróleo en Valdeajos (provincia de Burgos) y con la victoria de España de la copa de Europa de Fútbol. En definitiva, fue un año inolvidable para el franquismo que buscó mostrar a través de estas conmemoraciones y del diseño de sus exposiciones, una imagen de nación moderna, fuerte, unida y desarrollada.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, R. et al. (1990). *La vida cotidiana en la España de los 60*, Madrid: Ediciones del Prado.

CARMONA, Á. (2006). "No todo fue igual. Cambios en las relaciones laborales, trabajo y nivel de vida de los españoles:1958-1975" en *España en los años 60, Pasado y Memoria,* n.5, Universidad de Alicante, 2006, pp.15- 44.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2013). "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera", en MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

PÉREZ, M.C. (2013). "Las estructuras de Emilio Pérez Piñero en la musealización de dos espacios singulares", MIDAS (en línea), 1. Disponible en *https://doi.org/10.4000/midas.101* (última consulta: 3 de marzo de 2020).

__(2013) *Estudio y normalización de la colección museográfica y del archivo de la Fundación Emilio Pérez Piñero*, Tesis doctoral, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad de Murcia.

PÉREZ, M.C; PÉREZ, E. (2016). "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario de la Pabellón de Emilio Pérez Piñero.", *EGA*, *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, n.28, pp.146-155.

PIBERNAT, O. (2018). "España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad", *II Simposio de la FHD, Diseño y franquismo*, Fundación Historia del Diseño, Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneo, Universidad de Barcelona, febrero 2018.

VALCARCEL, J.P. y ESCRIG, F. (1992). "La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero", *Boletín Académico*, n.16, Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Disponible en *http://hdl.handle.net/2183/5237* (última consulta: 1 de abril de 2020).

VIÑUALES, J. (1998). *Arte español del siglo XX*, Madrid: Ediciones Encuentro.

Página oficial de la Fundación Emilio Pérez Piñero. Disponible en *http://www.perezpinero.org/.* (última consulta: 3 de marzo de 2020).

[30] Javier Carvajal (1926-2013) fue un arquitecto español cuya obra tuvo un papel destacado en la arquitectura moderna española de las décadas de 1950 y 1960. Ganador del concurso convocado para el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964, deslumbró con un diseño en el que la destreza en el uso conjunto de volúmenes, luces y texturas consiguió que fuera muy valorado tanto por la crítica nacional como extranjera.

AMPLIANDO EL CAMPO DE VISIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD COMO ESPACIO ACONTECIDO

Expanding the field of vision: The representation of the city as a space of events

Felipe Corvalán Tapia
Universidad de Chile (Santiago)
fecorva@u.uchile.cl

Resumen

El siguiente texto propone una lectura crítica de las formas de visualización de la ciudad moderna. Nos referimos a elaboraciones gráficas estrechamente vinculadas a la noción de proyecto y su carácter anticipatorio; que entiende a la ciudad como una disponibilidad y a las estrategias de representación como un espacio simbólico de operación a distancia. Contradiciendo esta postura e intentando ampliar el rol asignado a las representaciones en el contexto de la modernidad, analizaremos el trabajo *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson, realizado el año 1953. Como veremos, esta propuesta –diversificando la comprensión del proyecto como narrativa que anticipa el orden del espacio – entiende a la ciudad como una sumatoria de acontecimientos; acciones imprevistas que permanentemente resignifican nuestra lectura de la ciudad. Desde un punto de vista estrictamente gráfico, podemos reconocer en este trabajo de los Smithson una apertura considerable respecto a la auto-referencialidad que suele predominar en la representación arquitectónica.

Palabras clave

Representación, proyecto, acontecimiento, Urban Re-Identification Grid.

Abstract

The following text proposes a critical reading of the ways of representing the Modern City. We refer to representations closely bound up with the notion of the project and its anticipatory nature; which conceives space as an availability and representation strategies as a symbolic area of remote operation. Questioning the role assigned to representations in the context of Modernity, we will analyze the work Urban Re-Identification Grid by Alison and Peter Smithson, which was made in 1953. Smithson's work tries to link itself with the changing dynamics that are constantly reconfiguring our understanding of reality. Within the graphic field, Urban Re-Identifications Grid shows an opening up concerning the self-referencing that usually predominates in architectural representation.

Keywords

Representation, Project, Event, Urban Re-Identification Grid.

1. LA ARQUITECTURA COMO EJERCICIO DE TRADUCCIÓN

Siguiendo la distinción entre las artes autográficas y las artes alográficas planteada por el filósofo Nelson Goodman en el texto *Los lenguajes del arte* (2010), podemos pensar a la arquitectura –también a la planificación y al diseño urbano– como una acción indirecta[1]. Es decir, como una práctica, un hacer, que tiende a operar lejos de aquel objeto material que produce o intenta producir; a distancia de aquella realidad concreta que interviene o modifica.

El reconocimiento de esta distancia no es un tema menor, pues puede ser pensada como constitutiva de la arquitectura en tanto disciplina. Esto, en la medida en que la arquitectura, a través de sus procedimientos y operaciones, siempre establece una suerte de negociación con aquella realidad que interviene, que pretende modificar. Así, la manera en que es entendida esta distancia entre realidad y arquitectura es clave para distinguir los límites que definen a la disciplina, incluso más, la forma en que ésta se entiende a sí misma.

Bajo estos términos, podemos señalar que prevalece en la arquitectura una comprensión de su quehacer en términos de ejercicio intelectual, en la medida en que las obras, las intervenciones sobre la ciudad, primero son pensadas y posteriormente ejecutadas. De esta manera, en la arquitectura y sus operaciones se produce una brecha considerable entre los procesos de ideación y materialización, que conviven, que interactúan entre sí, pero generalmente desde habitaciones separadas[2].

En este contexto, tomando en cuenta esta caracterización de la arquitectura como acción indirecta, es fundamental considerar el rol que asumen las estrategias de representación gráfica. Tales mecanismos le permiten al arquitecto, precisamente, comunicar sus concepciones y formulaciones; lanzar aquellas ideas inicialmente establecidas en abstracto hacia aquel proceso que permite su materialización. Dicho de otra manera y enfatizando la importancia de las representaciones en el trabajo del arquitecto, podemos decir que estos documentos gráficos permiten establecer un puente de conexión directo entre teoría y práctica; dos ámbitos irremediablemente comprometidos en el quehacer de la arquitectura, pero no siempre bien avenidos.

Tal como señala el teórico de la arquitectura Robin Evans (1986), el dibujo, las representaciones, forman parte de aquel proceso de traducción que convierte a formas definidas gráficamente en edificios o –a otra escala– en intervenciones urbanas[3]. Siguiendo al propio Evans, se trata de una condición que particulariza a la representación arquitectónica, pues a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas, el objeto de su expresión no es anterior a ella, sino más bien posterior. Así, en el caso de la arquitectura no se trata solo de volver a exhibir una realidad ya existente (re-presentar), pues sus estrategias gráficas tienen la capacidad de exponer una nueva realidad; o al menos la voluntad de constituirla.

Tomando distancia de la noción de mímesis y su comprensión habitual en términos de imitación, la representación arquitectónica parecer operar en el ámbito de lo posible, comunicando, proyectando espacios y desiciones que esperan formar parte de la realidad concreta. Al respecto, Evans (1986: 7) utiliza la

---

[1] Goodman (2010: 111) establece una diferencia entre aquellas artes en las que el autor tiene una relación inmediata con las obras que produce (autográficas) y aquellas en la que es necesaria una interfase (alográficas). Si bien, la caracterización de la arquitectura bajo estos términos no resulta del todo sencilla de establecer (Goodman, 2010: 202), la evidencia de estrategias de mediación entre la ideación y materialización de la obra es fundamental para entender los límites de la disciplina, sus formas de operar.

[2] Si bien hablamos de un proceso disciplinar que se desarrolla en el tiempo y difícilmente podemos establecer un momento preciso en el que esta brecha se establece, sin duda el Renacimiento supondrá un punto de inflexión. Al respecto son fundamentales los planteamientos de Leon Battista Alberti y su tratado *De Readificatoria* presentado originalmente al Papa Nicolás V el año 1492. En tal tratado, Alberti (1991: 54) entiende a la arquitectura como un ejercicio intelectual; estableciendo una clara distinción entre idea y materialización.

[3] En el texto referido, Robin Evans utiliza específicamente la palabra 'dibujo' –*Translations from Drawing to Building* (1986)–, sin embargo el foco de su trabajo teórico alumbra, más ampliamente, la relación entre las representaciones y las proyecciones geométricas, valorando la importancia de este vínculo en las definiciones del trabajo del arquitecto. Al respecto véase el texto *The Projective Cast* (1995), que precisamente plantea una suerte de recorrido por distintos estados de esta relación entre proyección, geometría y representación.

expresión direccionalidad inversa ("reversed directionality"), para trazar el recorrido de la representación arquitectónica 'hacia' la realidad y no 'desde' ella, como ocurre con aquellas expresiones marcadas por la búsqueda y expectativa de correspondencia con una existencia siempre anterior a ellas.

En función de lo señalado y considerando su capacidad propositiva, constructiva incluso, es importante señalar que las estrategias de representación en arquitectura nunca son herramientas neutrales (Allen, 2009: 48). Más allá del estilo o técnica, toda representación pone en escena una forma de interpretación; una manera de hacer que orienta el trabajo del arquitecto, que determina las variables consideradas por él en el proceso de diseño, por cierto también aquellos elementos o condiciones excluidas. En esta dirección podemos recurrir nuevamente a las reflexiones de Robin Evans (1997: 199), para quien las representaciones, los mecanismos de mediación y visualización utilizados por el arquitecto, determinan las fronteras de su campo de visibilidad ("field of visibility"). Hablamos de un campo de visión que no solo se refiere a la posibilidad física de observar, de ver la realidad, sino también y sobre todo a la amplitud de sentidos que orientan el trabajo del arquitecto, del planificador[4].

Considerando este punto de partida, la valoración de las representaciones como problema esencial de la arquitectura y del diseño de la ciudad, a continuación nos aproximaremos a un trabajo que plantea una lectura crítica de aquel campo de visión disciplinar antes comentado: *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson. Como intentaremos explicar, este trabajo logra ampliar una de las premisas esenciales que determinan el trabajo del arquitecto en el contexto de la modernidad, la idea de proyecto entendido como ejercicio de anticipación y predicción que impone sus términos sobre el espacio, sobre la ciudad. Para hacerlo, especial atención prestarán los Smithson a aquellas acciones espontáneas que continuamente se suceden y superponen en la ciudad; capaces de alterar recurrentemente –física y simbólicamente– el espacio que habitan.

Lo que resulta relevante para nuestro trabajo, es que tal aproximación a lo que aquí llamaremos espacio 'acontecido', requerirá de nuevos mecanismos de observación y registro, dando paso a una importante diversificación de las estrategias de representación habitualmente utilizadas en arquitectura.

2. VISUALIZACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA: ESTRATEGIAS DE CONTROL Y CAPTURA

Para entender en profundidad los 'desvíos', la extensión de mirada puesta en juego por *Urban Re-Identification Grid*, es fundamental reconocer el tipo de representación que este trabajo intenta modificar y abrir. Al utilizar la expresión 'tipo de representación', no nos referimos a una unidad estética o formal, más bien a una manera de entender el rol de las representaciones que se desarrollará y consolidará bajo el alero de la modernidad. Hablamos de una aproximación a las representaciones que se tornará especialmente evidente en algunas visualizaciones sobre la ciudad y su planificación elaboradas desde la arquitectura en la primera mitad del siglo XX.

En estas visualizaciones –convertidas en emblemáticas, tal como ocurre por ejemplo con las imágenes del *Plan Voisin*[5] de Le Corbusier o la *High Rise City*[6] de Hilberseimer– emerge una ciudad 'a disposición', que expresa la voluntad de aprehensión y control activada por el arquitecto o planificador. Hablamos de una imagen de ciudad que incluso, más allá de su localización específica, se piensa a sí misma a partir de un grado importante de autonomía respecto a preexistencias y contingencias que interfieren en su relato totalizador. Precisamente, atendiendo a tal auto-referencialidad, podemos

[4] Al respecto, Evans (1997: 199) sostiene: "Architectural drawing affects what might be called the architect's field of visibility. It makes it possible to see some things more clearly by suppressing other things: somethings gained, something lost".

[5] Propuesta urbana realizada el año 1925 por Le Corbusier para la ciudad de París. En esta propuesta –que puede ser emparentado con la *Ville contemporaine pour trois milions d'habitants* planteada por el propio Le Corbusier el año 1922–, sugiere la modificación de la densidad histórica de París, también de su orden y configuración formal, a partir del predominio de edificios en altura.

[6] Proyecto urbano planteado por Ludwig Karl Hilberseimer el año 1924. En términos generales, la propuesta de Hilberseimer define una ciudad de gran altura, integrada en sus distintos usos y comunicada verticalmente. Se trata de una suerte de ciudad neutral, que elimina cualquier referencia contextual o incluso geográfica.

pensar e incluso inscribir a estás propuestas en un contexto mayor: aquel marco de entendimiento e interpretación de la realidad definido por la modernidad.

Asumiendo la dificultad que supone definir un término tan complejo como el de modernidad, podemos señalar, inicialmente, que ésta se caracteriza por procurar un mundo al alcance del sujeto, que lo imagina y define. Bajo estos parámetros, aquello que llamamos realidad tiende a circunscribirse –también reducirse– a las posibilidades de comprensión alojadas en el propio sujeto, quien decide qué es y qué puede ser[7]. Un proceso de definición que por tanto, conlleva también la exclusión de todas aquellas variables incomprendidas por el sujeto y su capacidad cognitiva.

Pues bien, en este proceso son fundamentales las representaciones, pues permiten hacer efectivo el proceso de aprehensión de la realidad comentado anteriormente. Tal como es analizado en profundidad por el filósofo alemán Martin Heidegger en el texto *La época de la imagen del mundo* (2012)[8], aquello que esencialmente define a la modernidad es la captura representacional que sufre, que experimenta la realidad. Ahondando en esta cuestión, Heidegger señala que no se trata solamente de la elaboración de imágenes sobre el mundo, sino más bien de la conversión de éste en una imagen; del reemplazo de la realidad por sus códigos de representación[9].

Para Heidegger (2012: 72), este proceso se activa especialmente a partir del cambio epistemológico que tiene lugar en el siglo XVII y el desarrollo de la ciencia moderna. Se trata de un proceso de comprensión del mundo guiado por un "proceder anticipador" (Heidegger 2012: 65), que intenta ordenar a la realidad; que la define como algo medible, al alcance, reduciendo su complejidad y extensión.

Lo que nos interesa exponer aquí es que este proceder anticipador descrito por Martin Heidegger puede ser emparentado con la noción de proyecto antes comentada, fundamental para la arquitectura y el diseño de las ciudades. Esto, en la medida en que el proyecto –enunciado tempranamente en el Renacimiento y plenamente consolidado en la primera mitad del siglo XX– pone en marcha una forma de operar que intenta salvar la distancia antes referida entre arquitectura y realidad, entre las ideas del arquitecto y su materialización, a partir de un gesto de anticipación. Bajo esta mirada, la arquitectura se convierte en un ejercicio predictivo que define formas, volúmenes e incluso comportamientos, siempre a partir de la anticipación; definiciones que por cierto guían la posterior construcción de las obras[10].

Hablamos de un proceso, de una estrategia de trabajo –el proyecto–, en la que resultan fundamentales las representaciones, pues permiten hacer efectivo aquel gesto de anticipación antes mencionado. Así, las representaciones se convierten en una suerte de espacio simbólico –también concreto– de operación a distancia, que le permite al arquitecto proyectar sus ideas y deseos sobre la realidad.

De acuerdo al historiador y teórico de la arquitectura Mario Carpo (2013), esta forma de trabajo que vincula de manera directa proyección y representación, se convierte en un paradigma disciplinar vigente hasta el día de hoy. Siguiendo a Carpo (2011: X), bajo esta lógica las obras de arquitectura se convierten en copia idéntica ("the identical copy") de una primera matriz conceptual, definida precisamente en el ámbito de la representación, que adelanta, que anticipa la definición del espacio a construir. Ahora bien, desde una perspectiva crítica, el problema se produce cuando este carácter proyectual y sus estrategias de representación tienden hacia una auto-legitimación excesiva. Es decir, cuando –tal

---

[7] En esta dirección, Martin Heidegger (2012: 73) señala lo siguiente: "Pero si el hombre se convierte en el primer y auténtico subjectum, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal".

[8] Texto realizado a partir de la conferencia *Die Zeit des Weltbildes*, dictada por Martin Heidegger el año 1938.

[9] Heidegger (2012: 74) señala: "Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce".

[10] Al respecto, resulta útil recordar el origen etimológico de la propia palabra proyecto: 'echar adelante' del latín *pro* (hacia adelante) y *jačere* (arrojar) (Coromines, 2008: 4).

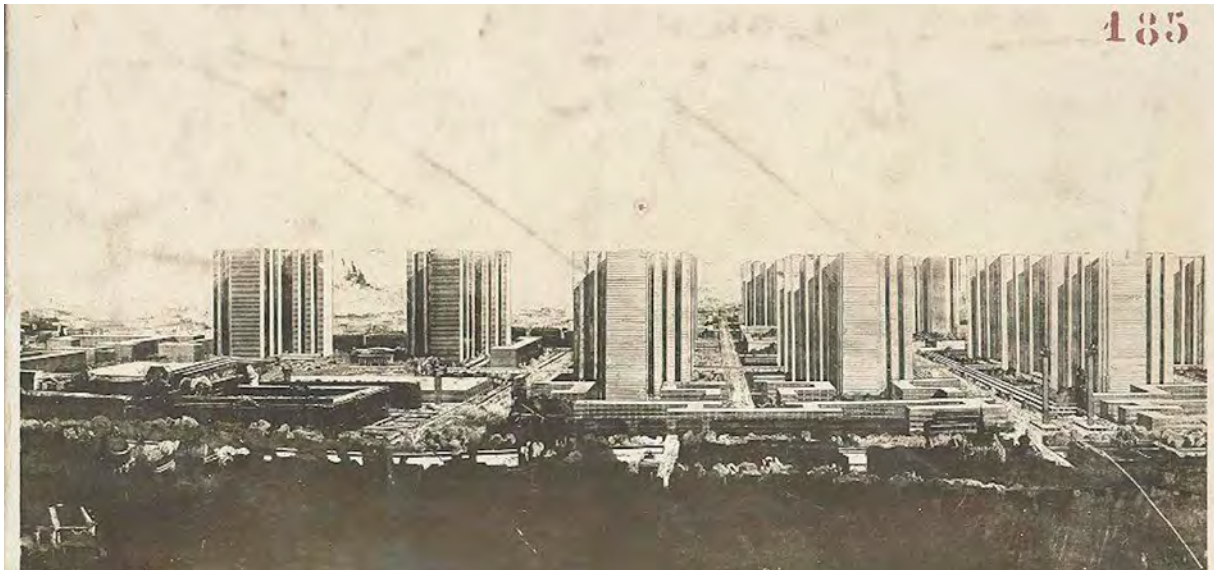


Fig. 1 - Plan Voisin, París, Le Corbusier, 1925. Fuente: Fondation Le Corbusier, http://www.fondationlecorbusier.fr

como señala Stan Allen (2000: XIV)– el proyecto se convierte en una narrativa que protege a las desiciones tomadas por el arquitecto de la realidad y sus contingencias.

Así, lo expresado en las representaciones da paso a una suerte de mandato, tal como se puede apreciar en las imágenes que definen a la referida *High Rise* de Hilberseimer o al *Plan Voisin* de Le Corbusier. Sin dejar de atender a sus particularidades y diferencias, podemos señalar que en ambos casos se trata de una representación que apuesta por una aprehensión geométrica de la vida urbana, estableciendo una distinción notoria respecto a la realidad concreta y sus contingencias, simplificando flagrantemente las distintas variables que forman parte de la ciudad.

Tal como se puede observar en una de las imágenes que ilustran el *Plan Voisin* de Le Corbusier (*Fig.1*), los esfuerzos se concentran en exponer una visión global, unitaria, que convierte a la ciudad en un objeto claramente definido por el planificador. De esta manera, apelando a una distancia y control casi científico[11], la representación se convierte en un espacio simbólico –también eficaz, concreto– que organiza a la ciudad de 'antemano'. En el caso del *Plan Voisin*, se apuesta además por la superposición de un nuevo orden sobre lo existente, el París histórico; sin necesariamente establecer un diálogo con aquello encontrado, con aquello presente antes de que cualquier decisión técnica o disciplinar se ponga en marcha.

Pues bien, con la intención de pensar críticamente el rol asumido por el proyecto y las representaciones en el contexto de la modernidad, a continuación nos aproximaremos a un trabajo considerado aquí altamente reflexivo: *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson. Como se intentará explicar, esta propuesta logra diversificar, ampliar la comprensión del proyecto como narrativa que anticipa el orden del espacio. Esto, en la medida en que la propuesta de los Smithson entiende a la ciudad como una sumatoria de prácticas dinámicas que se expanden por el contexto urbano; como una sumatoria de acontecimientos. Así, el espacio es leído a partir de la confluencia y superposición de actos imprevistos que permanentemente resignifican nuestra comprensión de la ciudad, capaces de escabullirse del intento de control y prescripción activado por el proyecto.

Desde el punto de vista estrictamente gráfico, esta aproximación se traduce en una representación abiertamente interpretativa, que por un lado amplía el registro de las técnicas de expresión habitualmente

[11] Respecto a este punto, Benevolo, Melograni y Guira Longo (2000: 9) sostienen: "La arquitectura moderna no sólo adopta sus contenidos de la ciencia moderna, sino también el método de trabajo: la organización de las experiencias, la capacidad de incorporar las aportaciones sucesivas, el control de los resultados".

utilizadas en la arquitectura; y por otro lado, incorpora estrategias de visualización que provienen de otras disciplinas, fundamentalmente desde el campo del arte, ampliando las posibilidades expresivas de la representación arquitectónica.

3. URBAN RE-IDENTIFICATON GRID: APROXIMACIONES A UNA CIUDAD 'ENCONTRADA'

Si atendemos a lo señalado por el filósofo Slavoj Žižek (2014: 17), la idea de 'acontecimiento' pude ser pensada como aquella consecuencia capaz de exceder sus causas[12]. Es decir, como un resultado, una acción o evento de difícil pronóstico, en la medida que emerge intempestivamente, desafiando aquel marco de origen que lo hace posible. Ahora bien, si pensamos esta noción de acontecimiento en términos estrictamente espaciales, podemos contraponer su extensión con la noción de proyecto que hemos venido comentando. Esto, en la medida en que los acontecimientos que aparecen en el espacio pueden ser leídos como acciones imprevistas, que logran escapar del orden impuesto por el proyecto; alterando la organización inicial de un determinado lugar y/o parte de la ciudad.

Pues bien, la diversificación de la noción de proyecto planteada por *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson se produce, precisamente, a partir del reconocimiento de aquellas acciones que 'acontecen' en la ciudad. Un reconocimiento que al volverse especialmente explícito en el ámbito de la representación, logra ampliar aquel campo de visibilidad del arquitecto enunciado por Robin Evans al que nos referimos en el primer apartado de este texto.

Urban Re-Identification Grid es un panel gráfico presentado por Alison y Peter Smithson en el IX CIAM[13], celebrado el año 1953 en la ciudad francesa Aix-en-Provence[14]. En términos generales, podemos señalar que la ampliación de mirada puesta en escena por este trabajo se dirige hacia aquello que podemos denominar 'espacio ordinario'. Es decir, aquel espacio en el que transcurre la cotidianidad, las acciones que día a día se despliegan por la ciudad y que, más allá del orden impuesto por la rutina y la planificación, son capaces de promover, recurrentemente, profundas transformaciones y apropiaciones sobre el contexto urbano.

Específicamente, Alison y Peter Smithson se acercarán al East End de Londres; una zona habitada por familias de clase trabajadora, fuertemente castigada por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Pese a la evidente escasez y a la precariedad material, los Smithson reconocen en estas zonas de la ciudad un alto nivel de identificación entre los miembros de la comunidad; entre esta comunidad y los espacios que habitan. Se trata de una identificación que además, se tornará especialmente visible en espacio construido, a partir de la evidencia de signos y huellas de apropiación dejadas por sus habitantes.

Rayados e inscripciones sobre las paredes, descampados convertidos en espacio de juego, mercados improvisados sobre la calle; todas estas expresiones articulan un contexto urbano en permanente apropiación por parte de sus habitantes, quienes son capaces –una y otra vez– de alterar el orden previamente establecido.

---

[12] En esta dirección, el filósofo esloveno (2014: 17) sostiene que "(…) un acontecimiento es por consiguiente el efecto que parece exceder sus causas –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas–". Además, Žižek (2014:155) agrega que "En un Acontecimiento no sólo las cosas cambian: lo que cambia es el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir, un punto de inflexión cambia el campo entero dentro del cual aparecen los hechos".

[13] CIAM, Congrès International d'Architecture Moderne, fundado en 1928 y realizado hasta 1959. Sin duda, el CIAM puede ser considerado uno de los centros discursivos e institucionales de la arquitectura moderna desarrollada durante la primera mitad del siglo XX. Para una comprensión general sobre el CIAM, su conformación, acuerdos y disputas, véase el texto *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960* de Eric Mumford (2000).

[14] El congreso celebrado en Aix-en-Provence constituye una inflexión en el recorrido del CIAM, pues se advierte la emergencia de puntos de vistas que actualizan la línea discursiva de la arquitectura moderna. Concretamente, una nueva generación de arquitectos entra en escena y abogará por un reconocimiento de las diferencias culturales y contextuales a las que se enfrenta la arquitectura y el urbanismo. Se trata de una apertura que no es menor, considerando la tendencia a simplificar variables desplegada por la disciplina en la primera mitad del siglo XX.

Lo que resulta relevante para nuestra discusión es que Alison y Peter Smithson no entienden estas transformaciones como anomalías; más bien leen su evidencia como fuentes de vitalidad que enriquecen la experiencia en el espacio, en la ciudad. Así, a partir de esta valoración se produce una suerte de 'descalce' respecto a la idea de proyecto que hemos venido comentando, pues en la ciudad observada por los Smithson no solo tiene lugar lo previsto, lo preestablecido, sino también –y sobre todo– su alteración.

Llegados a este punto, es fundamental reconocer la importancia que tiene para Alison y Peter Smithson el trabajo colaborativo con el Independent Group; conglomerado de artistas, críticos y arquitectos que trabajan alrededor del ICA[15] durante los primeros años de la década de los cincuenta. Específicamente, será fundamental para la posición crítica asumida por los Smithson la incorporación de la noción *as found*. Una expresión –incluso una actitud[16]– que literalmente puede ser traducida como lo 'así hallado' o 'tal como se encuentra' y que en un contexto de precariedad como lo fue la postguerra, otorga valor a lo existente, a los recursos que se encuentran 'a la mano', convirtiéndolos en fuente de creatividad.

Si bien este *as found* puede ser inicialmente asociado a la conversión de objetos anónimos –aparentemente sin valor– en obras de arte[17]; en el caso de los Smithson se trata también de una manera de entender y aproximarse a la ciudad. Hablamos de una ciudad *as found*, en la que Alison y Peter Smithson reconocen y valoran aquellos signos de apropiación antes mencionados; las acciones 'ahí encontradas', fundamentales para construir el lazo de identificación que se produce entre la comunidad y aquel espacio que habita.

Pues bien, esta 'ciudad encontrada' será la que los Smithson intentarán exponer Aix-en-Provence, a partir de la elaboración y presentación de su *Urban Re-Identification Grid*. Al respecto, podemos señalar que la sola exhibición de este trabajo supone un gesto de apertura, incluso de ruptura. Esto, en la medida en que *Urban Re-Identification Grid* hace visible en el CIAM –epicentro discursivo de la arquitectura moderna– al espacio ordinario y sus espontáneas transformaciones; un ámbito tradicionalmente olvidado, obviado por los grandes relatos disciplinares.

Por otro lado, al reconocer estas transformaciones y apropiaciones imprevistas, los Smithson cuestionarán también la vigencia y pertinencia de las cuatro funciones descritas por la *Charte d'Athènes* (*Carta de Atenas*)[18]. Un marco analítico, clasificatorio, que entiende a la ciudad moderna como una organización estratificada de usos claramente definidos y diferenciados: habitar, trabajar, recreación y circulación (Le Corbusier, 1950: 123).

En esta dirección, es importante considerar que la *grid* o *grille* –soporte gráfico sobre el cual se elabora *Urban Re-Identification*– nace impulsada por Le Corbusier el año 1947, con el objetivo de definir un formato común de presentación y comparación de trabajos al interior del CIAM. Pero además, esta *grille* CIAM se crea con la intención de establecer una herramienta analítica que verifique, precisamente, el cumplimiento de las cuatro funciones establecidas por la *Carta de Atenas* en cada una de las obras y propuestas presentadas en las sesiones del Congreso.

Así, el punto de vista expuesto por Alison y Peter Smithson no solo se produce en el CIAM; sino además a partir del uso crítico de una de sus herramientas analíticas y discursivas fundamentales: la *grille*.

---

[15] ICA, Institute of Contemporary Arts, fundado el año 1947. Respecto al Independent Group, es importante señalar que se trata de una agrupación sin membresía oficial; un grupo de personas que se reúnen guiados por la voluntad de expandir los límites del arte. Esto, a partir del reconocimiento de las particularidades del contexto postguerra –marcado por la precariedad– y la emergencia de nuevos medios de expresión que tiene lugar hacia la mitad del siglo XX. Para una aproximación a este asunto, véase *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (1990).

[16] Seguimos aquí las reflexiones de Claude Lichtenstein y Thomas Schregenberger (2001: 8), quienes precisamente leen este *as found* como una actitud, como un enfoque que más allá de lo material, guía las exploraciones artísticas.

[17] Tal como se puede apreciar, por ejemplo, en la exposición *Parallel of Life and Art*, celebrada el año 1953 en el ICA.

[18] Los principios funcionalistas de esta *Charte d'Athènes* fueron declarados inicialmente el año 1933 y son el origen de la publicación del mismo nombre editada por Le Corbusier diez años más tarde, en 1943.

En esta dirección, *Urban Re-Identification* plantea un reemplazo de las cuatro funciones de la *Carta de Atenas* por otras categorías –'house'; 'street'; 'district'; 'city'; y 'relationship'– que ocuparán su lugar en al *grid*. Estas categorías centran su atención en la relación efectiva que se produce entre el habitante y la ciudad, considerando las distintas escalas territoriales que forman parte de la vida urbana. Tal como señala Annie Pedret (2005: 255), hablamos de una mirada más 'fenomenológica', que no solo presta atención al espacio construido, sino también a los lazos afectivos que en él se producen; razón que explica la incorporación de una categoría casi inmaterial como lo es 'relationship'.

De acuerdo a lo señalado hasta aquí, en la extensión de mirada propuesta por *Urban Re-Identification* son fundamentales las estrategias de representación y registro utilizadas (*Fig.2*). Una documentación gráfica que se divide entre la incorporación de fotografías capturadas por el artista visual Nigel Henderson y la representación del proyecto de viviendas *Golden Lane*, propuesta realizada por los propios Smithson el año 1952[19]. Así, si observamos *Urban Re-Identification* reconocemos, de izquierda a derecha, la presencia de las fotografías de Henderson hasta la sexta columna de la grid. A su vez, a partir de la quinta columna, se dispone la información de Golden Lane.



Fig. 2 - Urban Re-Identification Grid, Alison y Peter Smithson, 1953. Collage, fotografías, tinta sobre papel, papeles pegados, 83.5 x 275.5 cm. Fuente: Collection Centre Pompidou, https://collection.centrepompidou.fr

En el caso de las fotografías que se despliegan por más de la mitad de los paneles que constituyen la *grid*, estas muestran un espacio que es transformado por una comunidad que se apropia activamente del contexto en el que transcurre su vida cotidiana. Específicamente, el lente de Nigel Henderson hace foco en una secuencia de juegos improvisados por un grupo de niños en Bethnal Green, barrio situado en el mencionado East End de Londres[20]. Estas niñas y niños, sus piruetas, desplazamientos y trazados informales sobre el pavimento, son la manifestación inequívoca de aquellas alteraciones que pueden sufrir las funciones preestablecidas para un determinado espacio. Un espacio que en este caso, se convierte en escena lúdica, marcada por el dinamismo, en el que por ejemplo se puede observar a una niña que salta la cuerda, mientras un amigo o vecino rueda por el suelo y otra niña abandona abruptamente la escena, seguida por el ladrido de un perreo callejero (*Fig.3*).

No parece casualidad que el lugar retratado sea la calle, un espacio tradicionalmente leído como un ámbito 'común' y 'ordinario', pero clave en la vida de barrio que los Smithson intentan poner en valor. Además, nos referimos a una calle que no es observada aquí a partir de sus condiciones morfológicas, más bien reconociendo su condición de soporte fundamental de la interacción social. Es precisamente esta alteración de las condiciones iniciales de un espacio, su transformación, la que favorece la identificación entre la comunidad y los lugares que habita. Nos referimos a una

[19] *Golden Lane* es una propuesta presentada en un concurso convocado por la City of London Corporation. El llamado a concurso solicitaba el diseño de un conjunto de viviendas que se ubicaría en el sitio definido por la intersección de las calles Golden Lane y Fann St., en la referida zona East End de Londres.

[20] Como es reconocido por Alison y Peter Smithson (1990: 201), la figura de Nigel Henderson es fundamental para los ellos, pues es él quien los acerca a Bethnal Green y quien los introduce en esta actitud *as found* que hemos comentado.

identificación que se convierte en desafío prioritario para los Smithson (*Re-Identification*), considerando además un contexto de reconstrucción de postguerra que no siempre considera esta vinculación, dejando de lado aquellos lazos afectivos que se producen entre los habitantes y el entorno construido, que tanta importancia tienen para Alison y Peter Smithson.



Fig. 3 - Fotografía niños jugando en Chisenhale Road, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Fuente: Tate Collection. https://www.tate.org.uk/

De acuerdo a lo señalado, no es de extrañar que parte importante de la información gráfica de *Golden Lane* incluida en *Urban Re-Identification Grid*, destine esfuerzos importantes a exponer las posibilidades de encuentro e interacción que promueve el nuevo conjunto de viviendas. Así, aquel espacio 'excedido', recreado por las prácticas espontáneas de una comunidad activa –retratada por la cámara de Henderson–, ahora intenta ser incorporado en la declaración de intenciones de *Golden Lane*. En este sentido, en la elaboración del relato gráfico en torno a esta propuesta de viviendas, será fundamental la apelación al fotomontaje.

Nos referimos a una estrategia de visualización que favorece una lectura debidamente situada del nuevo bloque de viviendas, en diálogo con aquel contexto específico que acogerá su presencia y que –irremediablemente– se verá afectado por la irrupción de toda nueva intervención. Además, desde el punto de vista estrictamente gráfico, el encuentro entre las líneas abstractas del dibujo arquitectónico y la fotografía del lugar, del sitio a intervenir, articula una oposición de registros visuales que desafían la lectura del observador; una narración gráfica que se enriquece y amplía todavía más a partir de la presencia de hipotéticos habitantes que se sitúan en los espacios de encuentro propuestos por Alison y Peter Smithson.



Fig. 4 - Fotomontaje Golden Lane, Alison y Peter Smithson, 1952. Fotografías, recortes de prensa, pluma sobre papel, 44,8 x 64, 8 cm. Fuente: Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present (Risselada & Heuvel, 2005, p. 63)

Si observamos con atención la imagen en cuestión (*Fig.4*), nos daremos cuenta que los habitantes de estos fotomontajes no son personajes anónimos, tal como demuestra la presencia en primer plano del actor francés Gérard Philipe. Así, a través de esta presencia a modo de *collage* de una figura del espectáculo, los Smithson parecen exagerar las posibilidades de encuentro de los espacio propuestos. Se trata de espacios en los que todo puede ocurrir, incluso lo imprevisto, convirtiendo el encuentro –con los 'otros', con lo 'otro'– en una experiencia capaz de transitar desde lo 'ordinario' hacia lo 'extraordinario'.

En cualquier caso, tal como es advertido por el crítico de la arquitectura Reyner Banham (1955: 361), esta 'presencia humana' en las representaciones de los Smithson da cuenta de una nueva sensibilidad.

Una sensibilidad que reconoce que la ejecución de todo plan o diseño sobre el espacio, sobre la ciudad, será irremediablemente contrastado con su uso; con la posibilidad cierta de alteración de aquel orden inicialmente establecido. Así, en función de lo expuesto, podemos pensar que *Urban Re-Identification Grid* pone en relación a dos términos habitualmente leídos como antagónicos: 'prácticas' y 'representación'; pues la aproximación a las representaciones, al proyecto que reconocemos en este trabajo, no intenta controlar los excesos de la práctica. Por el contrario, la mirada de Alison y Peter Smithson celebra la irrupción de aquellas transformaciones imprevistas que re-crean el espacio, que ofrecen nuevas e innovadoras lecturas de ciudad.

4. CONSIDERACIONES FINALES. RE-PRESENTAR LA CIUDAD

Al pensar en las representaciones y su importancia, el sociólogo Stuart Hall (2013) sostiene que estás son fundamentales en el proceso de producción de sentidos que definen a una determina cultura y/o área del conocimiento. Para Hall, las representaciones –pensadas en términos amplios– activan un espacio de relación entre el mundo, nuestras ideas sobre él y las formas o estrategias que permiten expresar tales concepciones. Así, a través de estas formas de expresión, de la elaboración de representaciones, podemos interpretar a la realidad, dialogar con ella, decir algo 'con sentido' respecto al mundo que habitamos.

En esta dirección, resulta ciertamente incompleto considerar a las representaciones como un asunto puramente abstracto, visual o gráfico. Tal como se ha intentado explicar a lo largo de este texto, las representaciones constituyen un marco epistemológico, que define apreciaciones, formas de hacer e incluso comportamientos. Este asunto es crucial en una disciplina como la arquitectura o el diseño urbano, pues como fue comentado, su condición de 'acción a distancia' requiere de una necesaria interfase representacional. Hablamos de una mediación que, como también fue señalado, se encuentra íntimamente relacionada con las operaciones que pone en marcha la arquitectura; concretamente con la noción de proyecto y su vocación predictiva, que aquí hemos intentado pensar críticamente. Así, a partir del análisis de *Urban Re-Identification Grid*, se ha expuesto otra manera posible de representar la ciudad, por tanto también, de pensar su diseño y proyección. En esta dirección, el prefijo 're' de la palabra representación no ha sido entendido aquí como la evidencia de una repetición, más bien como la apertura de nuevas posibilidades de interpretación y registro de la ciudad moderna; un regreso a ella desde otro punto de vista posible de observación.

A través de *Urban Re-Identification Grid* –sus contenidos y estrategias gráficas– Alison y Peter Smithson plantean una ampliación del campo de visión del arquitecto, de aquel espacio que delimita su observación. O al menos una diversificación importante en la aproximación a la vida urbana; pues bajo la mirada de los Smithson este contexto urbano no es leído como un espacio bajo control, depositario de las desiciones técnicas tomadas a distancia, en otro lugar. Por el contrario, para Alison y Peter Smithson la ciudad es fundamentalmente una posibilidad: la oportunidad de un encuentro inesperado, de un uso o función imprevista, de una transformación que activa los lazos de identificación entre la comunidad y el espacio construido.

Es precisamente el reconocimiento de esta lectura 'expectante' en torno a la ciudad, la que nos permite entender las exploraciones gráficas llevadas a cabo por *Urban Re-Identification Grid*. Bajo este enfoque, aquella ciudad *as found* retratada por las fotografías de Nigel Henderson, dialoga sin problemas con los fotomontajes y *collage* de *Golden Lane*, que justamente intenta promover en una nueva intervención sobre la ciudad aquella intensidad 'encontrada' en las calles de Bethnal Green.

Para finalizar y de acuerdo a lo señalado a lo largo de este texto, nos interesa enfatizar que la exploración representacional que podemos reconocer en el trabajo de los Smithson, no sólo tiene repercusiones gráficas. También, esta indagación plantea otra manera posible de entender a la arquitectura y sus operaciones; pues sin abandonar el carácter propositivo del proyecto, éste deviene en una práctica situada; que no busca imponer sus términos de manera unilateral, sino más bien establecer relaciones. En definitiva, crear las condiciones para que algo suceda, incluso aquello imprevisto, completamente inesperado o inadvertido por el proyecto.

Así, lejos de ser asumida como una pérdida o carencia, la renuncia al control total por parte del proyecto, permite repensar la relación entre realidad y arquitectura, entendiendo a ésta última como una "disciplina de circunstancias" (Allen, 2000: XIV), que afecta al contexto que interviene, pero que también se deja afectar.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.

ALLEN, S. (2000). *Practice: architecture, technique and representation*. Amsterdam: G+B Arts International.

__(2009). *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Expanded second edition. New York: Routledge.

BANHAM, R (1955). "The New Brutalism",en *The Architectural Review*, Vol. 118, Nº 708, pp. 355-361.

BENEVOLO, L.; MELOGRANI, C; GIURA LONGO, T. (2000). *La proyectación de la ciudad moderna*. Tercera edición. Barcelona: Gustavo Gili.

CARPO, M. (2011). *The Alphabet and the algorithm*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.

__(2013). "Craftsman to Draftsman: The Albertian paradigm and the modern invention of construction drawings", en A. Spiro; D. Ganzoni (eds.), *The Working drawing: the architect's tool*. Zurich: Park Books, pp. 278-280.

COROMINES, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

GOODMAN, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Espasa Libros.

EVANS, R. (1986). "Translations from Drawing to Building", en *AA Files*, Nº 12, pp. 44-55.

__(1995). *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

__(1997). "The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique", en R. Evans, *Translations from drawing to building and other essays*. London: Architectural Association, pp. 194-231.

HALL, S. (2013). "The work of representation", en S. Hall; J. Evans; N. Sean (eds.), *Representation. Second Edition*. London: The Open University, SAGE, pp. 1-47.

HEIDEGGER, M. (2012). "La época de la imagen del mundo", en M. Heidegger, *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 63-90.

LE CORBUSIER (1950). *La Carta de Atenas*. Buenos Aires: Editorial Contémpora.

LICHTENSTEIN, C.; SCHREGENBERGER, T. (2001). "As Found: A Radical Way of Taking Note of Things", en C. Lichtenstein; T. Schregenberger (eds.), *As Found. The Discovery of the Ordinary.* Zurich: Lars Müller Publishers, pp. 8-14.

MUMFORD, E. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

PEDRET, A. (2005). "Dismantling the CIAM Grid: new values for modern architecture", en M. Risselada; D. Heuvel (eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAi Publishers, pp. 252-257.

RISSELADA, M.; HEUVEL, D. (eds.) (2005). *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present.* Rotterdam: NAi Publishers.

ROBBINS, D. (ed.) (1990). *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.

SMITHSON, A.; SMITHSON, P. (1990). "The 'As Found' and the 'Found'", en D. Robbins (ed.), *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, pp. 201-202.

ŽIŽEK, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

EL CAMBIO DE PARADIGMA DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN EL RENACIMIENTO

The paradigm shift on the image of the city in the Renaissance

Carola Díaz de Lope-Díaz Molins
Universidad Francisco de Vitoria (Madrid)
c.diazdelopediaz@ufv.es

Resumen

Los planos de las ciudades contemporáneas reflejan sucesiones de líneas y datos numéricos que manifiestan la homogeneidad del espacio en el que apenas percibimos distinciones. Son planos que no muestran recorridos, ni cuentan historias. No se basan en edificios simbólicos y singulares como ocurría en las imágenes medievales, sino que reflejan una trama urbana, en ocasiones geométrica, en la que se hace difícil percibir el límite. El paradigma medieval fundamenta la geometría de la ciudad en dos ideas directrices: protección y atracción. La ciudad se manifiesta envuelta por una muralla, que diferencia el cosmos – lo racional , lo ordenado y conocido- frente al caos, y atraída por un centro que la genera. El espacio se torna no homogéneo y el ciudadano busca situarse lo más cerca posible del centro generador de la ciudad. A partir del Renacimiento cambia el modo de entender lo racional, asociándose esto a todo aquello que pueda interpretarse bajo la estricta ley de la matemática y la geometría. Las murallas son más que el límite, y su geometría se planea buscando una estética determinada y un fin. El lenguaje arquitectónico se racionaliza, manifestándose en la representación gráfica de los planos de la ciudad. Leon Battista Alberti describe el plano de Roma como una trama geométrica en la que los edificios no se representan como elementos singulares sino que se subyugan a un ideal de otra índole.

Palabras clave

Ciudad, Alberti, Renacimiento.

Abstract

The drawings representing plans of contemporary cities reflect successions of lines and numerical data showing the homogeneity of the space in which we hardly perceive distinctions. These are drawings that do not show routes, nor tell stories. They are not based on symbolic and singular buildings as occurred in medieval pictograms, but rather reflect an urban plot, sometimes geometric, in which it is hard to perceive the border limit. The medieval paradigm bases the geometry of the city on two guiding ideas: protection and attraction. The city manifests itself wrapped by a wall, which differentiates the cosmos - the rational, the ordered and the known world - from chaos, and attracted by a city center that generates it. The space becomes inhomogeneous and the citizen seeks to be as close as possible to the generating center of the city. From the Renaissance on, the way of understanding the rational thinking changes, associating it with everything that can be interpreted under the strict law of mathematics and geometry. The city walls are more than the border limit, and their geometry is planned looking for a determined aesthetic and goal. The architectural language is rationalized, manifesting itself in the graphic representation of the city drawing plans. Leon Battista Alberti describes the plan of Rome as a geometric pattern in which the buildings are not represented as singular items.

Keywords

City, Alberti, Renaissance.

1. INTRODUCCIÓN

Los planos que representan las ciudades contemporáneas están colonizados por números y rectas, datos, escalas, curvas de nivel y cotas que nos hablan de distancias, posiciones, jerarquía de calles, direcciones de circulación, etc. La leyenda indica claramente el significado de cada uno de los símbolos utilizados en el mapa. Son una herramienta que permite al hombre contemporáneo orientarse, pero únicamente de modo espacial. La imagen representada de la ciudad proporciona datos científicos que el individuo debe aprender a interpretar. Los planos orientan físicamente al hombre. Latitud, longitud, y la localización del norte geográfico nos muestran el punto exacto buscado. Pero, mirando el desarrollo de las representaciones de las ciudades a lo largo de los siglos, podemos percibir grandes cambios. Dicha evolución no refiere únicamente a técnica o materialidad, sino en la propia forma de concebir la ciudad, a la imagen que de la ciudad tiene el ciudadano que la habita. La representación de la ciudad, los mapas, la conexión entre diferentes núcleos en un periodo histórico concreto reflejan la *imago mundi* vigente en el hombre de esa sociedad. «Si el hombre hace mapas no es sólo porque está en el mundo, sino que el mapa mundi es un elemento constitutivo del mundo como tal». (Marín, 2019; 145). La ciudad configura el mundo en el que el hombre vive.

> El mundo es lo que está al alcance de la ciudad. Tenerlo al alcance significa poder *salir* y *volver*, traer y llevar. La objetivación de ese saber y poder son los medios de transporte, los mapas, los relatos de viajeros y, sobre todo, las rutas y los caminos (Marín, 2019: 144).[1]

En *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino se pregunta por «la línea que separa el dentro del fuera, el estruendo de las ruedas, del aullido de los lobos». (Calvino, 1995: 48). El italiano cuestiona, en realidad, la línea que diferencia el orden del caos. ¿Dónde está la división que separa lo urbano de lo rural? ¿Y entre lo rural y lo ignoto? En la ciudad contemporánea se hace difícil establecer la marca, la huella de esta separación en los planos que la representan. Lo urbano se va diluyendo en lo rural sin delimitar claramente donde empieza una zona y termina la otra. Sin embargo, el hombre medieval lo tiene más claro. El rey Alfonso X el Sabio define la ciudad en la 7ª de sus partidas como «todo aquel lugar que es cerrado de los muros con los arrabales et los edificios que se tienen con ellos». (Ley 6ª, título XXXIII, partida 7ª). El hombre del siglo XIII sabe, o necesitaba saber, dónde está el límite que le separa de lo desconocido, de lo oscuro y peligroso.

Analizando los planos o mapas de la ciudad a lo largo del tiempo vislumbramos un cambio, no sólo en la forma física de la representación, sino en la ciudad que ellos reflejan y en la imagen de mundo que subyace en el ciudadano que la habita. La imagen de la ciudad que tiene el hombre medieval, y que se oculta en los planos de la época es muy diferente a los planos de las ciudades actuales. La ciudad, y la imagen que de ella que tiene el hombre contemporáneo también ha ido cambiando con el paso de los años. Nos preguntamos si el comienzo de la modernidad, el cambio de mentalidad del ciudadano, el proceso de secularización, han influido, de alguna manera, en la *imago mundi* del hombre moderno, que representa su ciudad con una apariencia radicalmente distinta. ¿Subyace en la diferencia de representación un cambio en la concepción del mundo? Analizaremos la imagen de la ciudad antes y durante el periodo en el que los historiadores fijan el comienzo de la modernidad y veremos la huella que este cambio ha dejado en la concepción de la ciudad contemporánea.

2. PARADIGMA DE LA CIUDAD MEDIEVAL

2.1. Concepción orgánica del espacio urbano

Ortega y Gasset define, en la primera mitad del siglo XX, la ciudad como «un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él porciones selectas y acotadas». (Ortega, 1983: 408). Para el filósofo español, el corazón principal de la ciudad es la plaza, ya que es el lugar que permite el encuentro con otros. Sin embargo, si atendemos a la fisionomía de la ciudad medieval, la plaza surge como antesala de lo que parece ser el centro generador de la ciudad,

[1] Las cursivas vienen señaladas en el texto original.

la catedral. Alrededor de la catedral aparecen las escuelas catedralicias, se aglomeran los diferentes oficios, se sitúan los gremios necesarios para la construcción de la misma, el comercio, y se convierte así, el espacio ocupado por la iglesia, en generador de vida. La ciudad se concentra alrededor de un centro, pero su identidad no se entiende sin un límite. Por ello, el paradigma de la ciudad medieval fundamenta su geometría en dos ideas directrices: envolvimiento y atracción.

> Envolvimiento por una serie de casas de un edificio particularmente precioso, bien sea por su valor moral, sea por su solidez material en vista de la defensa: en general la iglesia. Atracción de la circulación por este edificio y nacimiento de una serie de vías dirigidas a él. Se tiende así a un tipo de plano que los urbanistas llaman radiocéntrico, es decir, hecho de radios y de círculos como la tela de araña (Lavedan, 1944: 202).

Este paradigma constituye la base de las imágenes que encontramos en la época medieval. En la representación gráfica de las ciudades del medievo se revela la importancia de algunos edificios destacados, de manera simbólica, sin ni siquiera hacer referencia al resto de edificaciones ni calles y siempre envueltos por una muralla protectora. No son planos que representen fielmente la realidad geométrica de la ciudad, sino que recogen la idea de ciudad que el hombre del medievo tiene. Cada plano, al igual que cada dibujante, tiene una personalidad propia y refleja, de manera simbólica, la imagen de la ciudad. «A lo largo de la Edad Media, en las cartas geográficas, Jerusalén es un centro perfecto, ombligo del mundo, y fuera de la muralla impera el caos. […] Dentro de las murallas está la salvación eterna, bajo su cobijo se encuentra una defensa más mundana». (De Seta, 1989: 22). El símbolo que representa la Jerusalén celeste descrita en el Apocalipsis de San Juan aparece en múltiples libros, miniaturas, mosaicos, etc. y establece la imagen de ciudad que prevalece en el hombre medieval. La representación de la ciudad no se corresponde con una representación fiel a su geometría, ni a sus dimensiones, ni recoge su morfología de manera exacta, sino que pone en relación la idea de ciudad frente a lo que no es ciudad, al espacio que no participa del carácter de ciudad, de lo que queda fuera de las murallas.

La ciudad crece de manera orgánica, alrededor del centro y acomodándose al terreno donde se asienta. El trazado de las calles se adapta a las dificultades del emplazamiento, y partiendo desde el centro, se extienden de manera radial hacia las puertas de las murallas del perímetro. Las calles secundarias, en ocasiones, unen las vías radiales formando círculos concéntricos. El centro lo ocupaba la iglesia o catedral, por lo que la ciudad «adquiere una prestancia espiritual de primer orden». (Chueca, 2007: 97).

2.2. El centro

«El hombre de las sociedades premodernas aspira a vivir lo más cerca posible del Centro del mundo». (Eliade, 1998: 37). «El cosmos y la sociedad humana se presentaban bajo la figura de un orden finito, en donde cada cosa tenía su sitio determinado según relaciones claramente fijadas en referencia a un centro» (Villoro, 1992: 16). La vida de la ciudad se organiza alrededor de la plaza presidida por la catedral. Sirve para las necesidades del mercado, y en ella se elevan los edificios propios del gobierno de la ciudad como el ayuntamiento o las asociaciones gremiales. «Estos núcleos, presididos por la catedral, que era algo así como la plasmación de los anhelos espirituales de toda la ciudad, constituían el verdadero centro cívico de la organización urbana» (Chueca, 2007: 97).

Esta zona se convierte en foco de atracción de la ciudad. Todo el mundo quiere situarse lo más cerca posible de él. Se convierte así, como *imago mundi* del hombre medieval, en el "ombligo" del mundo. «A imagen del universo que se desarrolla a partir de un centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales, la ciudad se constituye a partir de una encrucijada» (Eliade, 1998: 38).

> La experiencia de lo sagrado hace posible la 'fundación del mundo': allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un 'centro' en el 'caos'; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro (Eliade, 1998: 51).

Al hombre medieval, este punto fijo, revelado del espacio sagrado, le permite orientarse en la homogeneidad caótica, y vivir realmente. Le sitúa en el mundo, en el cosmos, frente al caos de lo amorfo y desconocido. La experiencia del hombre religioso es que el mundo es un cosmos perfecto, sea cual

sea su extensión. «Un país entero (por ejemplo, Palestina), una ciudad (Jerusalén) un santuario (el templo de Jerusalén) representan indiferentemente una *imago mundi*» (Eliade, 1998: 36). La imagen de la ciudad medieval subyace en la *imago mundi* del hombre que la habita y la representa en miniaturas, planos, pinturas y mosaicos.

2.3. Límites

«La arquitectura objetiva la conciencia humana mediante la delimitación de un espacio que es en sí mismo abstracto, distinto y separado de la naturaleza a cuyo poder se opone». (Marín, 2019; 72). La ciudad se hace inteligible por su separación de lo agreste. Su imagen queda definida por el límite, la muralla que separa lo que es ciudad, orden, cosmos, de lo que no lo es. La cerca separa lo urbano de lo que está fuera, de lo rural, de lo desconocido y que no está dominado por el hombre.

Las murallas forman la ciudad. Formar es, según el diccionario de la real academia de la lengua, dar forma a algo, hacer que algo comience a existir. También es «juntar o congregar personas o cosas, uniéndolas entre sí para que hagan aquellas un cuerpo y estas un todo». La muralla agrupa a personas y cosas, animales, edificios y calles para generar un organismo, la ciudad. Y este organismo solo se entiende, en la época medieval, como diferente del resto. El espacio que queda confinado dentro de los límites de la ciudad se entiende como el mundo, el cosmos, mientras que lo que se sitúa fuera de la ciudad es lo desconocido, lo peligroso, el caos.

> Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda: el primero es el 'mundo' (con mayor precisión: 'nuestro mundo'), el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de 'otro mundo', un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de 'extranjeros' (Eliade, 1998: 27).

El límite da sentido a la existencia del hombre medieval. Las murallas definen un espacio interior, y «las puertas manifiestan que hay un dentro y un fuera, un centro y una periferia». Las puertas, a menudo remarcadas por torres son el lugar de intercambio, de mestizaje. Marcan un antes y un después. «La ciudad celestial es la alegoría de la salvación eterna, las murallas compactas, el baluarte colocado para su defensa; pero ocurre, además, que las puertas son alegoría de libre albedrío». (De Seta, 1989: 21). Son los lugares en la muralla que permiten el intercambio entre la ciudad y lo rural, entre lo conocido y lo desconocido, entre el orden y el caos, convirtiéndose a menudo en monumentos o símbolos de la ciudad. La ciudad arquetípica para el hombre medieval es la Jerusalén celeste descrita en el Apocalipsis. San Juan la describe destacando sus puertas y murallas:

> […] mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios y tenía la gloria de Dios. […] Tenía una muralla grande y alta con doce puertas […] El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. […] Las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla; y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal.

2.4. Orden frente al caos. *Imago mundi* medieval

El hombre religioso entiende el espacio como no homogéneo, presentando roturas y escisiones. Hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras. El espacio, según indica Mircea Eliade, resulta no homogéneo «cuando constituye una experiencia primordial, equiparable a la fundación del mundo». El espacio queda transfigurado y revela un punto fijo que se establece como centro del mundo. Este centro, como hemos visto antes, es el que permite al hombre religioso orientarse en el caos existente y «vivir realmente» (Eliade, 1998: 21).

Una iglesia en el medio de una ciudad nos puede ayudar a entender este concepto de la no homogeneidad del espacio. El nártex establece la separación de los dos espacios, el sagrado y el profano. Ambos mundos están comunicados y es, a través de ciertos elementos, como puertas, dinteles o jambas, donde puede efectuarse el tránsito entre un mundo y otro. La imagen de la ciudad se lee de una manera análoga. El espacio que queda confinado dentro de los límites de la ciudad se entiende como el mundo, el cosmos, mientras que lo que se sitúa fuera de la ciudad es lo desconocido, lo peligroso, el caos. La huella de la ciudad medieval diferencia claramente lo que es ciudad de lo que no lo es. La ciudad

se manifiesta envuelta por una muralla, que diferencia el cosmos del caos, y atraída por un centro que la genera. El espacio se torna no homogéneo y el ciudadano busca situarse lo más cerca posible del centro generador de la ciudad. La imagen que revela el tejido de la ciudad medieval puede parecer homogéneo, pero a la vez plenamente identificable en todas sus partes. «No hay nada en la ciudad que disuene ni rompa su sutil tejido; y, sin embargo, ninguna calle se confunde con otra, ninguna plaza o plazuela deja de tener su propia identidad, ningún edificio deja de hablar su propio lenguaje» (Chueca, 2007: 103). La lógica de la ciudad medieval hace que su imagen sea claramente legible. La ciudad es poseedora de una identidad fácilmente identificable, donde subyace un mundo en orden.

3. PARADIGMA DE LA CIUDAD RENACENTISTA

3.1. Concepción geométrica del espacio urbano

A final de la primera mitad del siglo XV Leon Battista Alberti comienza a escribir *De Re Aedificatoria*, donde recogerá una teoría de la arquitectura y del urbanismo que «ha estado presente con mayor continuidad en la mentalidad humana desde entonces a nuestros días» (Rivera, 2007: 7). El genovés es el primero que, de manera metódica y con rasgos científicos, explica y se refiere a las partes que conforman un edificio. Análogamente podemos interpretar de sus palabras que también está hablando de la ciudad como organismo. Así afirma: «conforme al parecer de los filósofos, la ciudad es una especie de casa enorme».

> El adorno más señalado se lo confieren a las ciudades las calles, la plaza principal y, por último, la ubicación, la construcción, la conformación, la colocación de cada edificio, de modo que todo ello esté correctamente dispuesto y distribuido según la funcionalidad, la dignidad, la comodidad de cada uno de ellos (Alberti, 2007: 281).

En la metodología utilizada para proyectar un edificio, análogamente se refiere al plan de intervención en la ciudad. El origen de esta nueva manera de proyectar la ciudad comienza a despuntar en Italia, especialmente en la ciudad de Florencia, donde ricos comerciantes y banqueros, al mando de la república, financian la construcción de nuevos edificios que habían de convertirse en «la fuerza generadora de un movimiento internacional». El arquitecto ya no es un constructor que se dedica a la tarea manual, sino un estudioso que, «armado con la ciencia de la perspectiva lineal y de las nuevas matemáticas, apoyado en el conocimiento de ciencias antiguas se convierte en el amo de una ley universal aplicable a la estructura del mundo natural». El arquitecto renacentista proyecta un edificio y lo somete a un plan unitario, dibujado a medida, dejando poco espacio para la improvisación en la realización. (Kostof, 2005: 706-709).

> Toda la inteligencia, la experiencia y el conocimiento del oficio de construir se plasma en la subdivisión […] y conviene que haya un mutuo equilibrio de los miembros entre sí para conseguir formar de una manera conjunta el éxito y la belleza de la obra en su totalidad […] y haya entre todas [las partes] una correspondencia tal que parezca que son más un cuerpo único y bien formado que no miembros separados y dispersos (Alberti, 2007: 80-81).

Los proyectistas renacentistas, entre ellos Alberti, además de buscar el equilibrio entre las partes, persiguen la utilidad de las diferentes construcciones. Siguiendo las enseñanzas del recién redescubierto Vitruvio cuya consideración principal sobre el trazado de las ciudades debe residir en defenderlas de los vientos predominantes. Por ello, tomando como modelo la Torre de los Vientos, el romano propone la ciudad como un octógono rodeado de murallas que se oponen a cada uno de los ocho vientos dominantes. Dentro de la planta poligonal se sitúa la ciudad en damero, con no pocas dificultades. La forma del polígono exterior condiciona el trazado de las calles de manera radial. Con esta pauta marcada, los arquitectos renacentistas encuentran respuestas para la necesidad de la proyección de ciudades *ex novo*. Esta estructura plantada por el romano no sólo defiende la ciudad de los vientos dominantes, sino que permite también la defensa militar ante el peligro de atacantes extranjeros. Así se puede ver en el caso de la ciudad fortificada de Palma Nuova, que se empezó a construir a finales del siglo XVI para la defensa de la amenaza turca.

El trazado de las ciudades renacentistas busca cumplir con, al menos, un propósito. Puede ser la protección frente a los vientos, la defensa de los atacantes, la salubridad, o incluso la propaganda de reyes o papas, como la planificación de Nicolás V sobre la ciudad de Roma. Sobre esta intervención,

Alberti escribe un pequeño opúsculo *Descriptio Urbis Romae* que «supone una innovación científica en el ámbito de los estudios cartográficos […] y que se limita, en pocas líneas, a explicar el método que Alberti empleó para dibujar un plano científico, fidedigno y real de la ciudad» (Riello, 2004: 123-124). La ciudad comienza a planificarse con diferentes finalidades, apareciendo múltiples centros que adquieren diversa relevancia. Pero mientras las ciudades nuevas se proyectan con pensamientos geométricos, la vida sigue en las viejas ciudades medievales que se van adaptando a las nuevas necesidades.

3.2. Multiplicidad de centros

Durante los siglos XIII y XIV el gran poder económico de las ciudades europeas, principalmente en Italia se basó en tres factores: la industria, el comercio de tejidos y la banca. La seda y la lana adquieren gran relevancia, y sus principales representantes comienzan a desplazar a los nobles en la toma de decisiones del gobierno de la ciudad. Los gremios se agrupan en diferentes zonas de la ciudad, y con gran poder económico, construyen palacios y grandes viviendas.

> La morfología urbana también fue modernizada en la medida de lo posible, porque la seguridad y la belleza del palacio del príncipe eran un reflejo de la de él mismo, pero también porque la relación del príncipe con el pueblo podía manifestarse a través de intervenciones a nivel urbano (Kostof, 2005: 727).

La ciudad comienza a dialogar con el palacio, aunque también lo hace con la comuna y con la iglesia. «Los primeros ayuntamientos cristalizaron en la inmediata vecindad del complejo catedralicio, que ocupaba el palacio episcopal y el espacio del mercado» (Kostof, 2005: 625). Como si de una cirugía se tratase, sobre el tejido medieval se comienzan a abrir grandes calles con edificios solemnes y, plazas regulares y geométricas sirven de marco para colocar en ellas un monumento destacado. Teóricos como Filarete diseñan la ciudad ideal para engrandecer a su pagador. El plano de Sforzinda, refleja una ciudad con forma geométrica de estrella, hacia cuyo centro concurren las avenidas principales formando una plaza que reúne el palacio ducal, la catedral y el palacio del arzobispo. Otros edificios públicos como el ayuntamiento, hospitales, la prisión, la casa de la moneda se agrupan en otras plazas menores. Cada elemento tiene su sitio y sigue el orden establecido. Otros teóricos, como Leon Battista Alberti, también entienden que los centros de las ciudades deben ser planificados y ocupados por edificios con una significación específica. «La morada del rey debe estar en el centro de la ciudad debe ser de fácil acceso, rica en su ornamentación, debe destacar más por su belleza que por su aspecto imponente». (Alberti, 2007: 201). Las plazas, fachadas, edificios y monumentos tienen ahora un valor simbólico dentro del espacio de la ciudad.

El tejido urbano va creciendo y modernizándose con la ayuda de las familias ricas que entienden la importancia de la teatralidad de las fachadas de sus viviendas, así como la de otros edificios singulares. «Una imagen perdurable de status era atractiva para aquellos príncipes hechos a sí mismos de los despachos y las casas de cambio, […] que llegaron a dominar la ciudad como lo habían hecho el barón, obispo o abad». (Kostof, 2005: 663). El hombre renacentista siente la necesidad de demostrar su poder mediante sus posesiones, haciendo de la fachada su carta de presentación. Sin embargo, para descansar busca refugio en la casa de campo. «No había ciudadano del pueblo […] que no hubiese edificado en el campo una posesión grande y rica, con una morada muy rica y bellos edificios, y mucho mejor que en la ciudad». (Villani, 1935: 363). Se busca en esta segunda residencia el encuentro con la naturaleza y el descanso del ajetreo de la ciudad. Una huida al campo, en donde las posibilidades de la edificación tienen menores limitaciones, según indica la teoría descrita en *De Re Aedificatoria.* El centro pierde poder de atracción.

3.3. Limites

Esa huida de la urbe solo es posible cuando se mantiene una separación entre la ciudad de lo rural. Las ciudades renacentistas mantienen las murallas, que en los planos manifiestan el límite. De la mano de Vitruvio, las murallas protegen la ciudad de los vientos dominantes, pero su función protectora no debe ser dada de lado. Según cuenta Alberti en el capítulo III de su cuarto libro, el contorno de la ciudad es diverso en función del lugar en el que se sitúe la misma. En terrenos montañosos no será posible establecer el trazado deseado por el hombre, sino que será la propia naturaleza la que dicte la silueta de la huella dejada por la muralla. Como hemos visto en la ciudad ideada por Filarete, la forma geométrica es buscada por los teóricos del Renacimiento. Alberti considera óptimo el trazado circular, ya que dota a la ciudad de una mayor capacidad. Sin embargo, será más segura si está circunvalada por murallas serpenteantes y sinuosas. El genovés

pone en boca de los antiguos, como Varrón, Plutarco y otros, que «nuestros antepasados acostumbraron a trazar las murallas de las ciudades de una manera ritual y conforme a preceptos religiosos. […] Por eso, consideraban sagrados el perímetro de las murallas y las murallas mismas salvo las puertas». Sin embargo, Alberti, que considera que el arte de la construcción se compone del trazado y su materialización, da en sus escritos instrucciones claras sobre la forma en la que se deben construir estas murallas. Así, describe con meticulosidad el tipo de aparejo que debe usarse, el grosor, la forma, e incluso el ornamento. La aparición de nuevos sistemas de ataque, como la bola de hierro a finales del siglo XV hace que la función defensiva de las murallas se vea mermada. Los ataques producidos por los impactos con la bola de hierro producen efectos devastadores en la estructura de los muros. Idear un sistema de defensa y una solución científicamente apropiada es, junto con la perspectiva lineal, el tipo de problemas de diseño que «constituía un reto para la curiosidad racional de la enseñanza humanista» (Kostof, 2005: 744).

El crecimiento de laz población de las ciudades debido al éxodo de campesinos hacia los núcleos urbanos en busca de trabajo y seguridad se produce en el límite de la urbe. Los arrabales y los entornos de las murallas y sus puertas comienzan a ser lugares de asentamientos y nuevos núcleos de viviendas y negocios. Se hace necesario, en ocasiones, construir una nueva muralla que incluya estas zonas que habían quedado fuera. La huella de ambas murallas queda reflejada en la representación de la ciudad. El ideal de la muralla geométrica debe adaptarse a la realidad frente a la que se impone y no siempre es posible la forma matemáticamente perfecta ideada a priori.

Este cambio en la forma de entender las murallas llegará a su esplendor con la precisa definición de las fortificaciones que se construirán en los siglos XVI y XVII, principalmente en tierras españolas e italianas. Los territorios deben defenderse frente a la amenaza del ataque del Turco. La arquitectura militar se combina con el urbanismo de la ciudad, tratando de buscar una solución óptima para la defensa, la economía y la vida de los ciudadanos. La réplica ofrecida por el hombre renacentista es, siguiendo los tratados de la época, una respuesta racional que busca una *concinnitas*[2] entre todas las partes del conjunto, según unas normas determinadas.

3.4. *Imago mundi* Renacentista

A finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV «el simbolismo metafísico se debilita, y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible» (Hauser, 2003; 318). Es una etapa que, en palabras de Eugenio Garin, constituye «un momento crucial en la historia de Occidente». El hombre se esfuerza por comprender las leyes de la naturaleza, la observa con detenimiento y la imita en el arte. La física, la geometría y las matemáticas cobran especial relevancia en el modo de entender la realidad que rodea al humanista que busca respuestas. Han llegado hasta nosotros numerosos ejemplos que desvelan esta nueva manera de mirar. Giovanni Villani, próspero comerciante florentino, describe la ciudad de Florencia en términos no vistos hasta entonces, haciendo referencia a números y estadísticas. Leon Battista Alberti publica un libro dedicado a las matemáticas, y en *Della pittura* muestra a los artistas los principios de la perspectiva, donde aplica conceptos matemáticos y geométricos, queriendo buscar de este modo unos principios científicos en la pintura. Establece también la primera escala cromática con cuatro colores fundamentales, e indica que la pintura debe imitar a la naturaleza de la manera más fiel posible. Leonardo da Vinci seguirá sus pasos, ofreciendo una teoría de la perspectiva aún más avanzada.

El hombre moderno vuelve su mirada hacia la naturaleza de un modo diferente a como lo hacía el hombre antiguo. Las plantas medicinales son recogidas ahora por sus cualidades medicinales, no por su valor mítico.[3] «El hombre, colocándose por encima de la naturaleza, la domina» (Garín, 2012: 91). Lo simbólico pierde fuerza, subyaciendo bajo la noción de imitación de la naturaleza.

---

[2] La *concinnitas* albertiana se define como la ley perfecta y principal de la naturaleza y se plasma en la obra de Alberti, según Vasoli, como «instauradora de una civilidad que no sólo debe regir en el mundo natural, sino en el orden universal y en la existencia de los hombres».

[3] Para el hombre arcaico el valor mágico y farmacéutico de ciertas hierbas se debe a un prototipo celeste de la planta que fue cogida por primera vez por un dios. Participa de un arquetipo que “consagra” la hierba y le da un poder curativo. (Eliade, 2011).

Es en la naturaleza donde se encuentran las normas y las proporciones que debe perseguir el arte. «El hombre es la medida de todas las cosas», escribe Alberti en *Della pittura*, haciéndose eco de Protágoras.

La función empieza, tímidamente, a despuntar frente a la forma, aunque continuarán de la mano durante un largo periodo de tiempo. El proyecto cobra importancia. Proyecto y naturaleza se entienden juntos, ya que son dos partes de un mismo cuerpo. Uno pertenece «al ámbito de la inteligencia; el otro al de la naturaleza» (Alberti, 2007: 60). El trazado permite al artista dar forma a la materia, siendo el arquitecto la persona capaz de unificar teoría y práctica para conseguir satisfacer las necesidades propias de los seres humanos. La respuesta a estas necesidades se realiza en los edificios y en la relación establecida entre ellos. La arquitectura, como la ciudad, se concibe como un cuerpo vivo, como un organismo en el que cada una de las partes tiene su lugar y su proporción determinada. La organización política y social se entrelaza con la estructura física planteada en la ordenación de la ciudad. Cada pieza tiene su lugar para mantener el orden del cosmos, que se manifiesta en la nueva forma de representar la ciudad. Los planos se apoyan en la geometría y en las matemáticas, tratando de representar la nueva imagen urbana que los humanistas tienen en mente[4].

4. CONCLUSIONES

A partir de los siglos XI y XII comienza lentamente a florecer un movimiento cultural en Europa que, con la ayuda del estudio y la copia de escritos antiguos va permeando en la estructura de la ciudad. El saber abandona lentamente el ámbito monástico y se traslada alrededor de catedrales y posteriormente a las universidades. Estas catedrales ocuparán los centros de las ciudades que van desarrollándose durante el siglo XII. La causa principal de crecimiento de las urbes serán el comercio y la política. Sin embargo, el auge de las escuelas catedralicias, primero, y las universidades después, traerá como consecuencia un desarrollo intelectual y una búsqueda de respuestas, que no se circunscribe únicamente a la ciudad misma, sino que propicia un intercambio cultural, «un punto de encuentro natural entre el mundo de los monjes y los sacristanes, el comerciante y el trovador; entre lo sagrado y lo profano, el latín y lo vernáculo» (Haskins, 2013: 47).

La ciudad queda definida dentro de las murallas, lo que implica que se puede salir y entrar, irte y volver, estar fuera o dentro, provocando un intercambio comercial, cultural y un mestizaje. Al constituirse la ciudad, «configura también al mundo. […] El mundo es lo que está al alcance de la ciudad» (Marín, 2019: 144). El mundo es lo conocido, lo seguro, el lugar a donde volver, el hogar de cada uno. Este mundo necesita ser representado y explicado de alguna manera. El hombre siente la necesidad de hacer mapas que expliquen su mundo, *mapa mund*i, que recoge la idea que tiene de su ciudad, la constituye. Los estudiantes viajan a otras universidades, los comerciantes establecen rutas. Los caminos cobran importancia entre ciudades, y unifican el mundo.

Bajo la *imago mundi* medieval subyace una idea de orden, la *civitas Dei*, en la que cada persona y cada cosa tiene su sitio natural. Esto queda reflejado en la representación de las ciudades medievales. Los edificios emblemáticos y las murallas son elevados a la categoría de símbolos, sin importar en exceso la relación entre ellos. Tampoco se presta atención a la dimensión ni a la geometría. No son esos datos los que se busca reflejar. No es esa la información que el hombre medieval necesita para entender la ciudad. La imagen representada tiene varios niveles de significado.

Con el paso de los siglos, edificios seculares como ayuntamientos, mercados o talleres comienzan a ocupar lugares cercanos a los complejos catedralicios, conquistando el lugar central de la ciudad o creando nuevos centros. Los hospitales pasan, de depender del clero, a manos seculares de médicos, las universidades se independizan de la catedral, quedando al cargo de profesores o estudiantes. La sociedad va, poco a poco, secularizándose, y la imagen de la ciudad que prevalece en el hombre del siglo XV comienza a cambiar.

[4] Al comienzo del opúsculo *Descriptio Urbis Romae*, Leon Battista Alberti reconoce servirse de métodos matemáticos para trazar con precisión el recorrido y diseño de muros, río, de las calles, así como para indicar la posición de templos y demás elementos significativos.

> Si en la Edad Media una noción central era el lugar, el sitio natural de cada cosa y de cada persona, en la nueva imagen del mundo, una palabra importante empieza a ser la función, las relaciones que rigen entre las cosas y entre los hombres (Villoro, 2013: 19).

El cambio que se produce en la relación establecida entre el hombre y la realidad que le rodea se manifiesta también en relación con los edificios, y éstos en su correspondencia con la ciudad. Humanistas como Alberti comienzan a pensar la ciudad con la ayuda de la geometría y las matemáticas, con una aproximación científica, y proyectando con un «*elevato grado di perfezione teórica*» (Vagnetti, 1968: 49). Las murallas se construyen con una finalidad defensiva, buscando la forma perfecta para el cumplimiento de su misión. La ciudad se piensa ordenada, no sólo en el orden físico de calles y edificios, sino mediante la estructuración de las diversas capas sociales. Cada uno ocupa su lugar previo en la mente del arquitecto que la piensa. Según Garin, «durante estos siglos decisivos se agotó definitivamente cierta manera de ver las cosas y desapareció para siempre una imagen del mundo que había estado vigente durante siglos» (Garin, 2001: 69). El hombre comienza a entenderse como realmente capaz de reconstruirse a sí mismo y al mundo que habita.

> La profunda reorganización de las relaciones entre el hombre y la realidad última, entre el hombre y las cosas, entre el hombre y las instituciones humanas, revelan una completa mutación tanto en la actitud vital como en la cultura (Garin, 2001; 70).

«Los mapas medievales muestran un centro preciso. ¿Y en la periferia qué hay? Nada, los abismos insondables; nadie puede asomarse a los bordes de la Tierra porque caería en el vacío» (Villoro, 1992: 17). Sin embargo, el hombre moderno, conoce y controla esos límites. El espacio para él se vuelve homogéneo. A partir del Renacimiento cambia el modo de entender lo racional, asociándose esto a todo aquello que pueda interpretarse bajo la estricta ley de la matemática y la geometría. Las murallas son más que el límite, y su geometría se diseña buscando una estética determinada y un fin. El valor simbólico convive con la ciencia y la función. El lenguaje arquitectónico se racionaliza, manifestándose en la representación gráfica de los planos de la ciudad. Comienza a ganar importancia los datos científicos de cotas y distancias, y la jerarquía de las calles depende de su dimensión, hasta llegar a nuestros días, donde los planos de las ciudades hablan un idioma diferente a aquellos de antaño.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L.B. (2007). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.

CALVINO, I. (1995). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.

CHUECA GOITIA, F. (2007). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

DE SETA, C. (1991). *La ciudad y las murallas*. Madrid: Cátedra.

ELIADE, M. (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.

GARIN, E. (2001). *Medievo y Renacimiento*. Madrid: Grupo Santillana de ediciones.

__(2012). *El Renacimiento italiano*. Barcelona: Editorial Planeta.

HAUSER, A. (2003). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Debate.

HASKINS, C.H. (2013). *El Renacimiento del siglo XII*. Barcelona: Ático de los libros.

KOSTOF, S. (2005). *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.

LAVEDAN, P. (1944). *L´Architecture Française*. Paris: Larousse.

MARÍN, H. (2019). *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*. Granada: Nuevo Inicio.

ORTEGA Y GASSET, J. (1983). *Obras completas*. Madrid: Nuevo Inicio.

RIELLO, J.M. (2004). „Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos“ en *Anales de la Historia del Arte*. Número 14, 121-141.

RIVERA, J. (2007). „Prólogo“ en ALBERTI, L.B., *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.

VAGNETTI, L. (1968), „La Descriptio Urbis Romae uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico)“ en *Quaderno* nº 1,Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova, octubre 1968, pp. 23-59.

VILLORO, L. (1992), El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica.

VILLANI, G. (1935), Cronica, XI, 94 ed. Palmarocchi, en Cronisti del Trecento, Milán en GARIN, E. (2012) El Renacimiento italiano. Barcelona: Austral.

LA IMAGEN DE LAS CIUDADES: MULTICAPA, EN PLAZA E IMAGINARIAS

The Image of Cities: Multilayer, In Plaza and Imaginary

Daniel Díez Martínez
Universidad Politécnica de Madrid
daniel.diez@upm.es

Marta Muñoz Martín
Universidad Politécnica de Madrid
marta.munozm@upm.es

Resumen

La identidad propia de una ciudad consiste en mucho más que en una aglomeración de edificios. Clima, topografía, arquitectura, historia, economía, religión y, por supuesto, personas, configuran un amplio catálogo de factores tangibles y abstractos que ni son genéricos ni producen siempre los mismos resultados. Muchas ciudades están atravesadas por un río, pero el Sena y París son tan únicos como los taxis de color amarillo en Nueva York. El objetivo de esta comunicación es reflexionar sobre los distintos elementos que configuran el paisaje urbano utilizando como fuente trabajos realizados por estudiantes del taller experimental de "Análisis de la imagen de la ciudad", que se imparte en el primer curso del Grado en Fundamentos de la Arquitectura de la ETSAM-UPM. Así, la comunicación se desarrolla sobre tres ejercicios que, si bien presentan un enfoque analítico y gráfico común, se concentran en aspectos diferentes propios de una lectura heterogénea e integradora de la ciudad contemporánea. De esta manera, se aborda el enfoque multifacético de la docencia para la formación del arquitecto, que entiende la ciudad desde una perspectiva transversal que conjuga disciplinas como el urbanismo, la expresión gráfica o el diseño arquitectónico.

Palabras clave

Análisis, arquitectura, ciudad, dibujo, imagen.

Abstract

The distinctive identity of a city consists of much more than an agglomeration of buildings. Climate, topography, architecture, history, economy, religion and, of course, people, configure a wide catalog of tangible and abstract factors that are neither generic nor always produce the same outcomes. Many cities are crossed by a river, but the Seine and Paris are as unique as the yellow color taxis in New York.The main goal of this communication is to look into the different elements that make up the urban landscape using as main documentary source the works carried out by students of the experimental workshop "Analysis of the image of the city," which is taught in the first course of the Degree in Fundamentals of the Architecture of the ETSAM-UPM. Thus, this paper is organized around three different exercises that, although they present a common analytical and graphic approach, they are focused on different aspects of a heterogeneous vision of the contemporary city. The communication, therefore, addresses the multifaceted approach for the teaching and training of the architect, understanding the city from a transversal perspective that combines disciplines such as urban planning, graphic expression or architectural design.

Keywords

Analysis, architecture, city, drawing, image.

1. LA IMAGEN DE LA CIUDAD

Las ciudades son el más grandioso resultado construido del carácter esencial del ser humano. Son nuestra creación más compleja, la gran obra de arte de nuestra especie. Nos sirven para orientar positivamente nuestros instintos y moldear los ritos y normas que nos permiten vivir en sociedad y crear culturas colectivas que cobijan y enriquecen nuestras propias aspiraciones individuales. De alguna manera, se podría decir que vivir en una ciudad es la manera más eficiente para que el ser humano pueda ser, precisamente, eso: humano. Puede que no sea la única, ni siquiera la mejor, pero siglos de evolución nos han llevado a la inevitable tentación de vivir muy juntos, los unos con los otros. Así, desde un punto de vista estrictamente cartesiano, una definición de ciudad sería la de "una porción de territorio que contiene un gran número de personas en un área relativamente pequeña" (O'Sullivan, 2012: 2).

Aunque veraz, definiciones tan genéricas como la anterior nos conducen a un territorio semántico impreciso. Tal como apunta Deyan Sudjic en *El lenguaje de las ciudades* (ed. original: *The Language of Cities,* 2016), "'ciudad' es una palabra que puede describir casi cualquier cosa. […] Y si cualquier cosa puede definirse como 'ciudad', entonces la definición corre el riesgo de no significar nada" (Sudjic, 2018: 11). Una primera intuición nos lleva a identificar las ciudades y su imagen con las construcciones que la integran. Sin embargo, cada ciudad tiene una identidad distintiva que consiste en mucho más que en una aglomeración de edificios. Arquitectura, sí, pero también clima, topografía, historia, economía, política y, por supuesto, personas, configuran un amplio catálogo de factores tangibles y abstractos que, aunque pueden ser comunes a muchas de nuestras ciudades, ni son genéricos ni producen siempre los mismos resultados (Sudjic, 2018: 11). Muchas ciudades tienen un río, pero el Sena y París son únicos. En todas las ciudades podemos desplazarnos en taxi, pero si lo hacemos en uno de color amarillo, sabremos que estamos en Nueva York.

El objetivo de esta comunicación es reflexionar sobre los distintos elementos que configuran el paisaje urbano utilizando como fuente documental los trabajos realizados por estudiantes del taller experimental de "Análisis de la imagen de la ciudad", que se imparte en el primer curso del Grado en Fundamentos de la Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM-UPM). Así, la comunicación se vertebra alrededor de reflexiones asociadas a tres ejercicios que, si bien presentan un enfoque analítico y gráfico común, se concentran en aspectos diferentes propios de una lectura heterogénea e integradora de la ciudad contemporánea heredera de la sensibilidad posmoderna defendida por Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (ed. original: *L'architettura della città*, 1966), donde criticaba el segregacionismo urbano más radical de la ciudad ideal del Movimiento Moderno en favor de una lectura de la ciudad en sintonía con la propia historia y vida de sus habitantes:

> La historia de la ciudad es también la historia de la arquitectura; pero la historia de la arquitectura es a lo sumo un punto de vista con el que considerar la ciudad. La incomprensión de esto ha empujado desde mucho tiempo atrás a estudiar la ciudad y su arquitectura refiriéndose a la imagen, y para desencallar el estudio de la imagen de algunos puntos muertos en los que había caído al intentar verla a través de otras ciertas ciencias (Rossi, 1971: 169).

Independientemente del calado del discurso de Rossi, es importante matizar que un factor relevante de la línea temática trazada por la asignatura reside en una apuesta firme por métodos de análisis gráficos basados en criterios enteramente objetivos, que nos separen del inestable mundo de las percepciones subjetivas. Por esta razón, los análisis efectuados se centran preferentemente en los elementos físicos y perceptibles de la ciudad. El trabajo se entronca así con la investigación realizada por Kevin Lynch y Gyorgy Kepes en 1959 en el Centro de Estudios Urbanos y Regionales del Massachussets Institute of Technology a través del estudio del aspecto de tres ciudades estadounidenses (Boston, Nueva Jersey y Los Ángeles), que un año después daría lugar a la publicación de *La imagen de la ciudad* (ed. original: *The Image of the City,* 1960). El curso se ha planteado de manera similar a la metodología explicada en el libro de Lynch, que propone un método gráfico sencillo para estudiar la forma visual a escala urbana, aunque acercando la experiencia seis décadas a un entorno de trabajo más cercano: la ciudad de Madrid.

La comunicación, por tanto, aborda el enfoque multifacético de la docencia para la formación del arquitecto, y entiende la ciudad desde una perspectiva transversal que conjuga disciplinas como el urbanismo, la expresión gráfica o el diseño arquitectónico.

2. CIUDAD MULTICAPA

Disciplinas como la política o la economía, así como factores subjetivos asociados a la memoria de un colectivo o lugar, se transforman en la ciudad y adquieren un carácter físico material que tiene un impacto incuestionable en la imagen urbana. Del mismo modo, la concentración de un uso o de una determinada actividad en una calle puede otorgarle a esta una prominencia especial en los ciudadanos.

Un buen ejemplo de esta situación es el tramo final de la calle Fuencarral de Madrid, cuya imagen está en íntima relación con la intensa actividad comercial y de ocio que en ella se desarrolla. Tal como se comentaba anteriormente, este trabajo comparte la sensibilidad posmoderna *rossiana* hacia el espacio urbano y se desmarca de Le Corbusier y los urbanistas funcionalistas del siglo pasado: las calles deben entenderse como algo más que mera infraestructura para el movimiento de personas, vehículos y mercancías. De hecho, la calle Fuencarral es, desde un punto de vista estrictamente infraestructural, casi innecesaria, tal como se viene demostrando todos los domingos desde hace más de una década, cuando se corta al tráfico rodado y se convierte en una vía enteramente peatonal. Su importancia y éxito residen en que es una calle populosa a cualquier hora del día, cualquier día de la semana y en cualquier momento del año. Es uno de esos espacios que nos proporciona "un lugar para compartir la vida ciudadana, para experimentar la cultura de la congestión" (Sudjic, 2018: 86).

La calle Fuencarral funciona en este fragmento como un elemento de sutura en el corazón de Chamberí, y posee un carácter muy distinto a la vecina calle San Bernardo, que ya actúa como borde visual y administrativo entre los barrios de Trafalgar y Arapiles. Su textura urbana es igualmente muy distinta a la que se ve en el resto de la calle Fuencarral. Este tramo es muy distinto al resto de la calle hacia el sur hasta la Gran Vía, del mismo modo que también se diferencia con su prolongación natural hacia el norte, en la calle Bravo Murillo. Este tramo de vía está definido por dos hitos urbanos inequívocos, que le confieren un inicio y un final claramente delimitados: la glorieta de Quevedo en el extremo norte, y la glorieta de Bilbao en el sur. Si bien ambas glorietas son el resultado de un cruce de caminos, sendos nodos viarios de tráfico rodado y peatonal con estaciones de metro asociadas muy concurridas, la imagen de la glorieta de Quevedo está definida en el imaginario colectivo por la estatua del escritor del Siglo de Oro, mientras que la de Bilbao y su fuente tienen un carácter visual más débil y se presentan como un espacio, en cierto modo, desdibujado. En efecto, la glorieta de Bilbao no es un lugar memorable, ni siquiera visualmente potente, pero es un nodo funcional importante. Las dos glorietas ejercen de contención de un tramo de calle verdaderamente peculiar, característica de la identidad visual del Madrid más reconocible, junto a imágenes urbanas esencialmente madrileñas de La Latina, Lavapiés, Malasaña o Chueca.

Con este punto de partida bien definido, el primero de los ejercicios del curso proponía a los estudiantes el análisis de un elemento característico o atributo variable que afectara a la imagen de la ciudad en este tramo de la calle Fuencarral. Si bien los estudiantes tenían total libertad a la hora de elegir el elemento de estudio, se les instaba a descantarse por un atributo lo más definido y concreto posible, con el fin de poder desplegar una capacidad analítica profunda y rigurosa. Después de varias visitas de campo para llevar a cabo el proceso de toma de datos, los estudiantes optaron por fijarse en atributos tan distintos como los escaparates y rótulos de los comercios, los distintos pavimentos, elementos propios de los edificios tales como los portales de acceso, los zócalos, las ventanas, los balcones y las líneas de cornisa, el mobiliario urbano y sistemas de iluminación, los grafitis o la vegetación. El catálogo de variables de análisis resultante fue tan rico y variado como el propio espacio urbano objeto de estudio.

A continuación, los estudiantes debían llevar a cabo un proceso de codificación abstracta de los datos recogidos con total libertad en lo que a la técnica de análisis y representación gráfica se refiere (*Fig. 1*). No obstante lo anterior, se pidió a los estudiantes que trabajaran en un soporte trasparente de papel vegetal con dimensiones de 841 x 297 milímetros (un DIN A1 cortado a la mitad por su lado más corto) que debía coincidir con un plano común para toda la clase de la calle Fuencarral en el tramo comprendido entre la glorieta de Quevedo y la de Bilbao a escala 1/750. El objetivo de este condicionante era que el resultado final del ejercicio fuera una cartografía colectiva de la imagen de la ciudad integrada por distintas capas de información que se superponen, coexisten, se retroalimentan e incluso entran en conflicto. La lectura combinada de estas capas permite un análisis complejo y transversal, observar un todo urbano cuyas partes a veces funcio-

nan de manera autónoma y, en otras ocasiones, son interdependientes y están relativamente condicionadas por relaciones mutuas que pueden no resultar tan evidentes en una primera instancia. Tal como se apuntaba al principio de este epígrafe, la calle Fuencarral exhibe una marcada tendencia a ser descrita por los nombres de los comercios y los distintos usos que en ella encontramos, en lugar de hacerlo por las cualidades visuales propias de los edificios que delimitan su trazado. De hecho, en todo su desarrollo no hay ninguna obra arquitectónica verdaderamente memorable que funcione como hito urbano, con la única excepción del cine Proyecciones de Manuel López-Mora y Antonio Sala Bazán, ejemplo discreto del racionalismo madrileño más expresionista y *mendelsohniano*. A pesar de ello, la calle Fuencarral es un espacio urbano reconocible y tremendamente satisfactorio para el usuario, en la que es fácil orientarse y entender los distintos puntos y partes que la componen. Así, expresiones como “al lado del Carrefour” o “donde los juegos de niños” sitúan a cualquiera que conozca mínimamente la zona en puntos muy concretos sin necesidad de recurrir a convenciones de eficacia probada como el número asignado a cada portal.



Fig. 1 - “Madrid Multicapa”. Análisis de los balcones de la calle Fuencarral. Fuente: Amanda Tormo López y Ana Gonzálvez Camacho (curso 2019-2020; primer cuatrimestre)

Sin embargo, nos encontramos con una calle cuya complejidad visual no reside únicamente en su atractiva intensidad funcional. De hecho, existen también factores de riqueza geométrica y formal que dan lugar a cualidades espaciales determinantes para su imagen. Tal vez el más influyente sea la diferencia de sus dos aceras, con una anchura propia de avenida principal en la acera de los números impares frente a una estrechez propia de calle secundaria en la de los pares. Este contraste da lugar a una calle con un marcado carácter de asimetría, un desequilibrio que polariza la vía en sus dos aceras y se traduce en una percepción cinestésica de los viandantes que la frecuentan: a un lado se camina muy rápido, mientras que al otro la gente pasea, se sienta en terrazas y bancos, o juega con niños en pequeños parques infantiles. También la vegetación, el mobiliario urbano o el tipo de comercio, tres atributos con un peso específico primordial en la imagen de la calle, dependen de manera directa de esta asimetría y no cobran la misma importancia a un lugar que al otro de la vía. No obstante, si bien esta realidad asimétrica tiene gran impacto en la imagen del mundo urbano a pie de calle, se torna imperceptible en lo que ocurre por encima. Tal como se desprende de este estudio, no existen patrones de diferenciación en atributos como las líneas de cornisa, la distribución de huecos en fachada, la presencia o ausencia de elementos decorativos, o el material de los edificios que definen los dos bordes de la calle. Al contrario, son muy parecidos a uno y a otro lado. Por tanto, esa asimetría geométrica afecta poderosamente a algunos factores, mientras que para otros resulta completamente ajena.

Así pues, la realización de este ejercicio nos permite concluir que la calle Fuencarral tiene una imagen densa y compleja, que se entiende como la combinación de muchos atributos distintos, a veces relacionados, y otras veces completamente disociados. Algunos de estos elementos contribuyen a la continuidad visual de la calle y se prolongan en todo su desarrollo de manera homogénea y visualmente constante. Esto sucede, especialmente, en los atributos relacionados con la arquitectura, que mantienen unos esquemas y cualidades formales invariables en lo sustancial. Esta continuidad, sin embargo, redunda en un impacto visual poco notable. Al contrario, son los elementos con un carácter más abstracto y heterogéneo los más potentes en la formación de la imagen de la calle. Los comercios y locales de ocio conforman la verdadera imagen urbana de la calle Fuencarral y la salpican de hitos

memorables y de un carácter propio, más por su uso que por sus cualidades formales concretas. Los maniquíes vestidos con los diseños de Zara, los anuncios de las novedades literarias de La Casa del Libro o la cartelera de las películas estrenadas, y no los edificios que alojan una tienda de ropa, de libros o un cine, construyen una imagen híbrida, abstracta y cambiante.

3. CIUDAD EN PLAZA

Si anteriormente se ha recurrido a las ideas de Aldo Rossi para respaldar una visión multidisciplinar de la conformación de la imagen real del espacio urbano a partir de conceptos abstractos, se centra ahora la atención en Jane Jacobs y en su particular entendimiento de la ciudad como una constelación de lugares de encuentro de las personas que la habitan, diferentes y distantes, aunque interrelacionados. Vecina del Greenwich Village y víctima cotidiana de las demoliciones de barrios y construcción de autopistas en el Nueva York de mediados del siglo XX controlado por el urbanista todopoderoso Robert Moses, esta periodista reconvertida en activista abanderó la reacción contra la planificación a gran escala en favor de un urbanismo más sensible de clara apuesta por la escala peatonal. En *Muerte y vida de las grandes ciudades* (ed. original: *The Death and Life of Great American Cities,* 1961), posiblemente una de las obras más influyentes del urbanismo contemporáneo, Jacobs ensalza la actividad fluida e incesante del espacio público de Nueva York, que lo compara con el escenario de un complejo ballet urbano en que todos los días cada bailarín (los vecinos) representa su propio papel específico de actividades prosaicas: desde la ama de casa que saca el cubo de la basura a las ocho de la mañana hasta el trabajador del turno de noche que se detiene en la mantequería para comprar salami y una botella de leche. Todos estos papeles aparentemente insulsos se refuerzan entre sí para componer un conjunto ordenado en el que, "por supuesto, siempre está ocurriendo algo; el ballet nunca se detiene" (Jacobs 2011: 78-82).

Jacobs quiso enseñarnos a observar, conocer y sentir la ciudad como propia, a amarla como un ente vivo. Para ello, se fijaba en los barrios históricos de la ciudad menos típicamente estadounidense de todo Estados Unidos, Nueva York, y cargaba con fuerza contra los desarrollos suburbanos de las grandes ciudades norteamericanas surgidos al amparo del frenesí desarrollista de posguerra, con Los Ángeles como ejemplo paradigmático. A este lado del Atlántico, sin embargo, la sensibilidad hacia ese ballet urbano es, de alguna manera, consustancial a la cultura ciudadana europea. Tal como apunta Jan Gehl en esa oda al espacio público titulada *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios* (ed. original: *Livet mellem husene*, 1971), "inevitablemente, la vida entre los edificios es más rica, más estimulante y más gratificante que cualquier combinación de ideas arquitectónicas" (Gehl, 2006: 30).

Por consiguiente, el segundo ejercicio trasladó el foco hacia el tipo de espacio urbano más interesante, rico y propenso a este tipo de sinergias y encuentros entre ciudadanos: la plaza pública. Así, el objetivo principal del trabajo consistía en realizar un catálogo analítico de una selección de algunas de las plazas más representativas de Madrid. La tarea se abordaría en dos fases: una primera, más dilatada en el tiempo, en la que cada estudiante debía trabajar de manera individual en una sola plaza y realizar un análisis completo que atendiera a todos aquellos elementos que, a su juicio, desempeñaran un papel relevante en la construcción de la imagen del espacio urbano; y otra posterior, de síntesis, en la que los resultados individuales se unirían para realizar un documento conjunto a modo de cartografía colectiva.

El ejercicio comenzó con una visita de toda la clase a uno de los espacios con la carga visual más densa y compleja de todo Madrid, la Plaza de Callao, donde se pudieron analizar in situ algunos de los factores que contribuyen a la creación de una imagen urbana tan poderosa. Además de atender a las observaciones y nociones teóricas de los profesores, se pidió a los alumnos la realización de bocetos a pie de calle, a modo de apuntes, que representaran de manera gráfica y eficaz los conceptos explicados. El objetivo de la visita era claro: formularse preguntas sobre la imagen de un espacio urbano que se respondieran con dibujos. Esta experiencia en grupo debía servir como arranque previo para el trabajo que posteriormente cada alumno debía desarrollar de manera individual con la plaza que le había sido atribuida. Al igual que hizo Gordon Cullen en *The Concise Townscape* (1961) con las plazas y plazoletas del Londres de mediados del siglo pasado, unos dibujos sencillos pero certeros, con una marcada intención analítica, se convertirían en potentes herramientas al servicio del estudio de aspectos

esenciales de las plazas públicas de Madrid, tales como sus condiciones de cierre, su carácter municipal y/o representativo, o la aparición de elementos de ajardinamiento o de hitos llamativos con vocación focal. El catálogo analítico de este segundo ejercicio arroja conclusiones interesantes. La primera, y posiblemente más potente, es que la propia idea de plaza tiene, en sí misma, una identidad abierta y flexible, ya que los ejemplos estudiados se definen por rasgos diferenciadores completamente distintos que resultan en caracteres visuales de plaza igualmente distintos. Así, una plaza puede entenderse como centro polarizador de usos y actividad, resultado de la confluencia o convergencia de distintas vías, como ocurre en la Puerta del Sol; o puede percibirse como una suerte de ampliación o ensanche de una calle que le imprima un marcado carácter direccional, con un programa funcional irrelevante en lo que al aspecto del espacio se refiere, como en la Plaza de la Luna. Hay plazas con carácter muy cerrado, claramente definidas por una geometría rotunda y regular con bordes penetrables únicamente en puntos muy concretos, como sucede en la Plaza Mayor; mientras que otras son mucho más abiertas y algunos de sus lados se presentan desdibujados, sin bordes definidos con claridad, por lo que solo se reconocen si se vinculan a otra estructura urbana existente, como una manzana, tal como se ve en la Plaza de Chamberí.

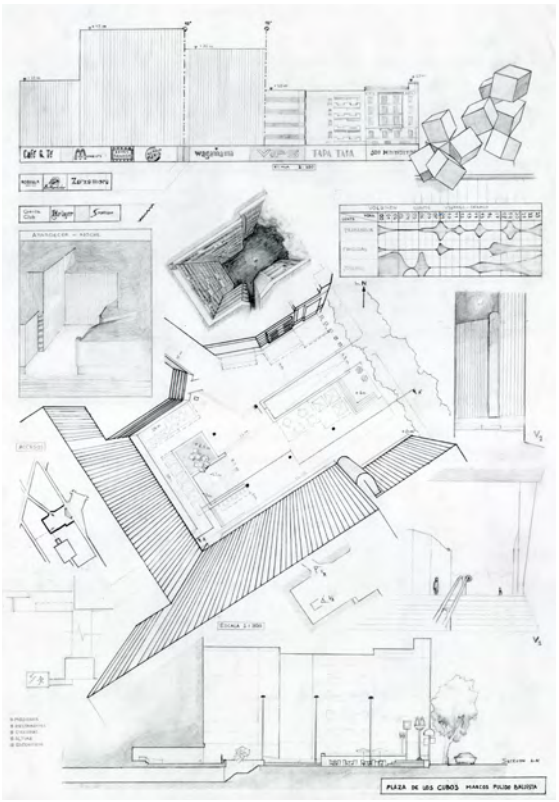


Fig. 2 - "Madrid en Plaza". Análisis de la Plaza de Emilio Jiménez Millas (Plaza de los Cubos). Fuente: Marcos Pulido Ballesta (curso 2019-2020; primer cuatrimestre)

De hecho, la definición del límite físico de la plaza resultó ser un elemento de análisis con gran enjundia. En general, se puede concluir que una plaza con una forma rotunda y pregnante refuerza sensiblemente su carácter y entidad visual como espacio libre en contraste con la ciudad apretada del denso tejido urbano del casco histórico madrileño. Así, un cuadrado de proporciones perfectas como la Plaza del 2 de Mayo o un círculo como la Plaza de Olavide producen una mayor 'sensación de plaza' que en el caso de otras formas más complejas, como sucede con la Plaza de Lavapiés o la Plaza de las Descalzas, cuya definición perimetral resulta confusa ya que únicamente puede entenderse como la yuxtaposición de distintas figuras geométricas. En otros ejemplos, sin embargo, aunque todos sus bordes no estén definidos con claridad, la potencia visual de uno de ellos puede reforzar esa sensación de pantalla o cierre urbano, tal como sucede con los edificios de gran altura que envuelven la Plaza de los Cubos (*Fig. 2*).

Otro aspecto objeto de análisis relacionado con la claridad formal tratada anteriormente se refiere a la exposición visual de las plazas. Una de las características más interesantes de este tipo de espacios es que posibilitan visiones urbanas con un carácter panorámico, un acontecimiento peatonal que se traduce en una experiencia inusual diferente a las visuales lineales que nos confieren las calles y avenidas. Al igual que sucede en plena naturaleza, en la ciudad, una vista amplia ininterrumpida nos proporciona un reconocimiento del territorio que nos resulta ampliamente satisfactorio.

Por esta razón, más allá de la propia geometría que defina el trazado en planta de las plazas, un factor de análisis que se debe tener en cuenta es que cuantos más elementos 'estorben' estas vistas panorámicas, menos potencia visual tiene la plaza. El ambiente bullicioso de las terrazas de la Plaza de Santa Ana o el arbolado denso y heterogéneo de la Plaza de las Salesas son elementos con un atractivo indudable para los espacios que los cobijan, aunque tienen un efecto visual que entorpece la percepción de su carácter de plaza. Al contrario, frente al impacto no deseado de esos elementos del primer plano, otros elementos pertenecientes a un teórico segundo plano visual pueden tener un efecto protagonista inesperado en la percepción de la plaza, ayudando a su entendimiento. Este es el caso de las Torres de

Colón en la Plaza de la Villa de París o de la trasera de los grandes edificios de Gran Vía en la Plaza de la Luna. Aunque teóricamente son estructuras que no forman parte de las plazas por no estar directamente ubicadas dentro de su trazado geométrico visto en planta, desarrollan un papel activo como cierre visual de las mismas, por lo que al final son fundamentales para su definición formal.

Esta primera labor de estudio exhaustivo de las más emblemáticas plazas madrileñas nos permitió concluir que, aunque estas son espacios urbanos con una imagen muy reconocible, no siempre resulta sencillo identificar cuál es, a su vez, el elemento básico que define su propia imagen. Así pues, este análisis en profundidad debía complementarse con una labor posterior de depuración y síntesis, que se iba a desarrollar en la segunda parte del ejercicio. Los alumnos debían identificar rasgos concretos que diferenciaran su plaza de la matriz general de la ciudad y plasmarlo en un solo dibujo realizado en papel vegetal. A continuación, todos los dibujos se integraron en una base cartográfica común (*Fig. 3*), arrojando como resultado una especie de versión actualizada y colectiva de "La Pianta Grande di Roma" que el arquitecto y topógrafo Giambattista Nolli dibujó entre 1736 y 1748.



Fig. 3 - "Madrid en Plaza". Collage final. Fuente: Elaboración propia a partir de los dibujos realizados por los alumnos de "Taller Experimental I: Análisis de la imagen de la ciudad" (curso 2019-2020; primer cuatrimestre)

Este collage final ayuda a entender cómo Madrid es una ciudad visualmente compleja, en coherencia con una riqueza de significado social. Sus plazas son tan distintas como los barrios en que se encuentran y las gentes que las habitan. Así, la identidad de una plaza puede residir en su forma y geometría, en un edificio con carácter, en una escultura llamativa, en el tipo de pavimento, en un determinado programa funcional, en un comercio o en una compleja combinación de varios factores. De hecho, esta definición es en sí misma bastante subjetiva, y en este caso concreto, está indudablemente condicionada por la sensibilidad y aptitud gráfica del estudiante responsable del análisis.

4. CIUDADES IMAGINARIAS

La idea de imaginar una ciudad desde cero ha seducido a arquitectos y artistas desde hace siglos. Las pinturas de ciudades ideales de edificios y plazas de bellas proporciones renacentistas, la fantasía industrial plasmada en *La Città Nuova* (1914) de Antonio Sant'Elia, las propuestas urbanas de funcionalismo segregacionista radical a cargo de urbanistas racionalistas del periodo de entreguerras como Le Corbusier o Ludwig Hilberseimer, la utopía agraria de Frank Lloyd Wright y su *Broadacre City* (1934-1958) o las ciudades instantáneas y que caminan soñadas por Archigram en los años sesenta del siglo XX son solamente algunos ejemplos de propuestas de ciudades imaginarias que nunca llegaron a materializarse. En esta misma línea, el tercer y último ejercicio del curso recogía el testigo de estas experiencias y retaba a los estudiantes a representar su propia ciudad imaginaria, contribuyendo así al amplio catálogo de proyectos que cuajan la historia de la arquitectura desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Se trata, por tanto, de un ejercicio que se alejaba de la senda estrictamente analítica de los dos ejercicios anteriores para apostar por una orientación claramente propositiva. Cada estudiante debía

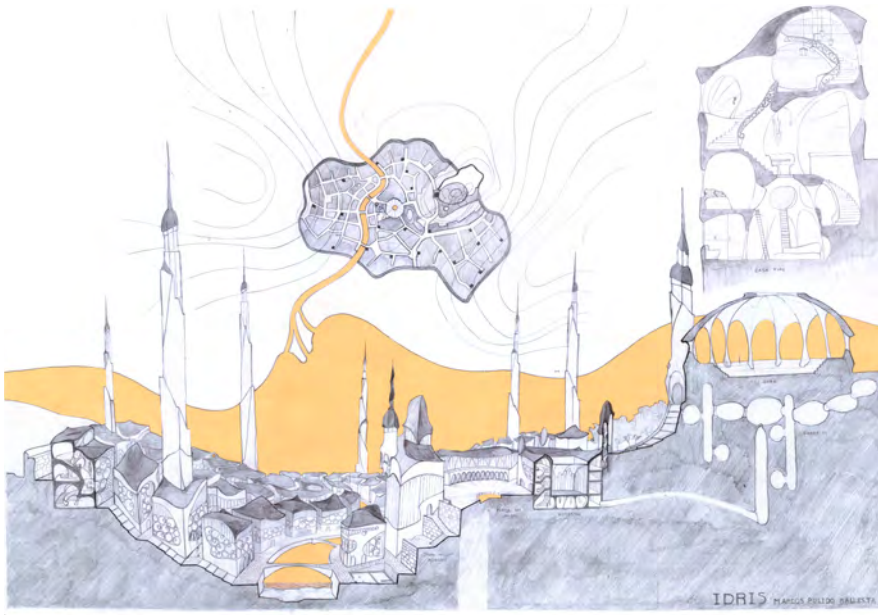


Fig. 4 - "Ciudades Imaginarias". Propuesta para la ciudad de Alacante, capital de Idris (Cazadores de Sombras). Fuente: Marcos Pulido Ballesta (curso 2019-2020; primer cuatrimestre).

elegir su propia ciudad imaginaria, tomando como punto de partida cualquier referencia (una novela, un poema, una película, un cuadro, una canción, un videojuego) que les ayudara a fantasear un marco urbano.

A continuación, esta imagen debía concretarse en una documentación de carácter arquitectónico que sirviera para describir todos aquellos elementos que, a juicio de los estudiantes, desempeñaran un papel relevante en la construcción de la imagen de sus ciudades imaginarias. Documentos con un carácter eminentemente visual, tales como perspectivas urbanas y fotomontajes, debían de complementarse con documentación técnica (plantas, secciones, alzados) que apoyara el discurso creado por los primeros.

Como experimento previo, casi a modo de calentamiento o ensayo, se propuso a los estudiantes la representación gráfica de alguna de las ciudades invisibles que describe Italo Calvino en su libro homónimo (*Le città invisibili*, 1972). La experiencia de hacer dibujos urbanos a partir de ideas tan abstractas como las que le sirven a Calvino para describir las ciudades de Diomira, Isidora o Dorotea, constituyeron un punto de partida que liberó a los estudiantes de prejuicios y miedos que podían amenazar el carácter especulativo, y casi lúdico, del ejercicio. Mediante el dibujo, podían ver y hacer ver a sus compañeros las ciudades invisibles.

Los temas elegidos como catalizador para imaginar sus ciudades fueron tan diversos como los propios gustos y aficiones de los estudiantes. El grupo más numeroso fue el relacionado con las referencias literarias, que abarcaban desde clásicos como la Atlántida de Platón o la Amaurota de la *Utopía* de Tomás Moro readaptados al siglo XXI, hasta un Nobel de la mano de Gabriel García Márquez y su Macondo de *Cien años de soledad*. También había ciudades incluidas en la serie de novelas *Canción de hielo y fuego* y en *El Señor de los Anillos,* así como El País de las Maravillas en el que se perdía la Alicia de Lewis Carroll, o la Ciudad de los Niños Perdidos en la isla del País de Nunca Jamás. Hubo un gran número de ciudades inspiradas en canciones, que igualmente comprendía un abanico heterogéneo que iba desde cantautores como Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina o Cecilia, hasta grupos de pop alegre y luminoso como Taburete y Amparanoia o de oscuro death metal. Leyendas como El Dorado, poblaciones extraterrestres habitadas por gemas descritas en la lisérgica serie de animación *Steven Universe*, o una ciudad inspirada en una pintura del artista italiano Pierluigi Bruno, fueron otros de los ejemplos desarrollados por los estudiantes.

Si bien la identidad de una ciudad empieza con su nombre, desde una perspectiva estrictamente visual, es la definición de una serie de hitos urbanos (edificios singulares, monumentos, accidentes geográficos, etc.) y su integración en un solo elemento, la ciudad, lo que le atribuye su personalidad y sus atributos identificativos. Tal como afirma Sudjic, "los hitos han definido la identidad de la ciudad en un sentido simbólico. Los monumentos forman parte de su tejido, que en su mayor parte representa ciudad. […] Estos definen la vida emocional de una ciudad, y son el registro físico de su historia" (Sudjic, 2018: 76).

Así pues, la primera y principal tarea de los alumnos consistía en encontrar referencias y descripciones de esos hitos para traducirlos en una serie de imágenes urbanas que exhibieran una singularidad y especialización relacionada con asuntos temáticos propios de las historias que ellos mismos habían elegido.

Con esta premisa, “Corazón de neón”, una canción escrita por Joaquín Sabina para la Orquesta Mondragón de Javier Gurruchaga, dio lugar a una ciudad llamada Antítesis. La alumna autora interpretó los términos antónimos contenidos en la letra de un tema muy crítico con la vida en las ciudades y los plasmó en un dibujo urbano a medio camino entre el alzado y la sección que narraba una concatenación de edificios análogos representados de manera especular con base en un eje de simetría contraria. En el caso de Macondo, por su parte, no solamente se representaron sus casas color ocre, sino el paisaje sonoro producido por el canto de los pájaros, invisible pero muy presente a lo largo de toda la novela. Cabe destacar la representación de Alacante, capital del país de Idris, situación ficticia en la que se desarrolla la serie de libros de fantasía *Cazadores de Sombras*. Alacante, también conocida como la Ciudad de Cristal, no solamente se representó atendiendo a las descripciones de topología y edificios principales contenidas en los libros, sino que también fue fiel a las posibilidades materiales que el cristal podría ofrecer en cuanto a formas y tipos constructivos. El alumno interiorizó la estética de la ciudad elegida y la plasmó con gran coherencia en una serie de dibujos relacionados que abarcaban distintas escalas, desde el plano general de la ciudad, hasta una sección de una vivienda tipo (*Fig. 4*).

A este respecto, y como conclusión, es importante matizar que posiblemente la mayor dificultad del ejercicio, además de tener que imaginar una ciudad, era la de dotar de un sentido de conjunto a la documentación gráfica generada. Los planos y las distintas perspectivas urbanas debían asociarse para crear una imagen global de ciudad, y no una colección de postales inconexas. Esta circunstancia entraba en conflicto con el hecho de que la mayoría de los ejercicios desarrollados por los alumnos tenían su origen en descripciones escritas que tendían a profundizar en detalles concretos que definían de manera exhaustiva únicamente partes específicas de esas ciudades ficticias, dejando en la ambigüedad o en el absoluto desconocimiento sus características generales. De este modo, los alumnos se tuvieron que enfrentar al reto de unir esas partes no conectadas y completar la información no aportada por las fuentes elegidas, para poder así dibujar una planta completa o una vista general de toda la ciudad. Por tanto, el enunciado final del curso, a diferencia de los trabajos anteriores, proponía un ejercicio de ida y vuelta que no solo consistía en observar, analizar y representar gráficamente la ciudad, sino que exigía a los alumnos imaginar elementos no descritos para así proyectar una visión total de la ciudad seleccionada.

5. CONCLUSIONES

Vivimos las ciudades sin prestarles demasiada atención. Caminamos por las calles, pero no nos fijarnos en qué elementos hacen que una ciudad tenga una imagen característica o que un determinado barrio se distinga de otro dentro de esa misma urbe. El taller experimental de “Análisis de la imagen de la ciudad” nace de esta carencia y se plantea como objetivo primordial enseñar a ‘mirar’ la ciudad al alumno recién ingresado en el Grado en Fundamentos de la Arquitectura centrándose en aspectos objetivos.

En referencia a la objetividad del método aplicado, desde el principio del curso se insistió a los alumnos en que debían desarrollar sus análisis del paisaje urbano atendiendo a los elementos y cualidades formales que realmente contribuyeran a alterar el aspecto de la ciudad, y no a experiencias adquiridas o apriorismos. Pensar que una plaza es muy grande es diferente que medirla y comparar sus dimensiones con el resto de los espacios de su alrededor y constatar que es grande (o que, por el contrario, no lo es tanto). Este esfuerzo por intentar alejarse de uno mismo para ser realmente analítico puede resultar harto difícil, especialmente por el uso cotidiano que hacemos de la ciudad. A ese respecto, resulta curioso cómo ciertos estudiantes querían analizar plazas cercanas al lugar donde viven y cómo, al contrario, estudiantes de fuera de Madrid, o incluso de España, como en el caso de los Erasmus, no sentían ningún tipo de apego por los espacios urbanos que les fueron asignados, lo cual les permitía sacar conclusiones más certeras y enteramente objetivas. El dibujo como herramienta analítica fundamental tenía que ser el instrumento que sirviera para salvar este obstáculo.

El primer ejercicio demostró que la imagen de la ciudad se compone de la suma de diferentes elementos que conviven a la vez en tiempo y espacio, y que ninguno de ellos puede ser en sí mismo y de forma aislada capaz de definir completamente el carácter de un determinado espacio urbano. De hecho, aunque algunos de estos elementos funcionen de manera independiente, otros necesitan relacionarse entre sí para tener sentido o, simplemente, para existir, como es el caso de papeleras vinculadas a semáforos, o elementos

decorativos asociados a balcones. El segundo ejercicio ampliaba el objeto de estudio a diferentes plazas de Madrid, entendidas como un conjunto de conjuntos. Si bien durante el desarrollo del ejercicio individual cada alumno se sumergió en el micromundo de cada plaza asignada, la puesta en común posterior, en la que se colocaron diagramas esquemáticos de las plazas en una cartografía compartida para toda la clase, evidenció que cada una de esas plazas supuestamente independientes cobran su verdadero sentido cuando toman su lugar en la ciudad, que va arropando y tejiendo en continuidad una trama urbana heterogénea como la de la capital española. Por último, el curso se cerró con un enunciado en el que el alumno debía analizar e imaginar una ciudad sin imagen, una situación incómoda que le ponía por delante el reto de 'completar' y proponer un espacio urbano complejo del que no tenía toda la información. Más allá de la tarea de análisis de los ejercicios anteriores, este trabajo obligaba a proyectar una ciudad y a plasmarla en una documentación gráfica descriptiva y rigurosa. El ejercicio arrojó propuestas con una representación y un énfasis muy personal en elementos fundamentales en la creación de la imagen de la ciudad, aunque bien diferentes. Así, algunos alumnos se centraron en el trazado de las calles, otros en la topografía y contacto con la naturaleza, mientras que otros dedicaron sus esfuerzos a la materialización de los edificios y monumentos de su ciudad.

Kevin Lynch afirmaba que "muy a menudo nuestra percepción de la ciudad no es continua, sino más bien parcial, fragmentaria" (Lynch, 2018: 11). Este tipo de visión fragmentaria y especializada se perfila como una aproximación analítica fundamental para entender la imagen global de una ciudad. El trabajo desarrollado durante el curso pone en evidencia que analizar por separado las diferentes piezas que componen una ciudad es, por tanto, un paso previo fundamental para posteriormente entender cómo todas ellas se unen a través de diferentes relaciones. Estos conjuntos de conjuntos son lo que, en última instancia, se asocian para crear un conjunto mayor y heterogéneo que, paradójicamente, configura una imagen urbana unitaria y compleja.

BIBLIOGRAFÍA

CALVINO, I. (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela. Publicado originalmente como: *Le città invisibili;* Turín: Einaudi, 1972.

CHALK, W.; COOK, P.; CROMPTON, D.; GREENE, D.; HERRON, R.; et al (2018). *Archigram. The Book*. Londres: Circa Press.

CULLEN, G. (1974). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume. Publicado originalmente como: *The Concise Townscape;* Londres: The Architectural Press, 1961.

FERRISS, H. (1986). *The Metropolis of Tomorrow.* Nueva York: Princeton Architectural Press. Edición original: Nueva York: I. Washburn, 1929.

GEHL, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios.* Barcelona: Editorial Reverté. Publicado originalmente como: *Livet mellem husene;* Copenhague: Arkitekten, 1971.

JACOBS, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades.* Madrid: Capitán Swing. Publicado originalmente como: *The Death and Life of Great American Cities*; Nueva York: Random House, 1961.

LYNCH, K. (2018). *La imagen de la ciudad*. 3a edición, 2a tirada. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como: *The Image of the City*; Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1960.

OCAÑA SAMPEDRO, E. (2018). *Análisis gráfico de ciudades invisibles*. Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en *http://oa.upm.es/51385/* (última consulta: 9 de febrero de 2020).

O'SULLIVAN, A. (2012). *Urban Economics*. 8a edición. Nueva York: McGraw-Hill. Primera edición: 2003.

PUENTE, K. *Proyecto Ciudades [IN]VISIBLES.* Disponible en *http://karinapuente.com/* (última consulta: 9 de febrero de 2020).

RASMUSSEN, S. E. (2014). *Ciudades y edificios. Descritos con dibujos y palabras.* Barcelona: Editorial Reverté. Publicado originalmente como: *Byer og bygninger skildret i tegninger og ord;* Copenhague: Fremad, 1949.

ROSSI, A. (1971). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como: *L'Architettura della Città*; Padua: Marsilio, 1966.

SUDJIC, D. (2018). *El lenguaje de las ciudades*. 2a edición. Barcelona: Ariel. Publicado originalmente como: *The Language of Cities*; Londres: Penguin Books, 2017.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D.; IZENOUR, S. (2006). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.* 1a edición, 6a tirada, colección "GG Reprints". Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como: *Learning from Las Vegas;* Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1972.

ENTRE RUINAS Y ESCOMBROS. REPRESENTACIONES E INTERPRETACIONES DE LA CIUDAD SÍSMICA

Between ruins an rubble. Representations and interpretations of the seismic city

Carla Fernández Martínez
Universidad de Oviedo
fernandezcarla@uniovi.es

Resumen

El mundo urbano ha sido un tema inspirador para numerosas disciplinas artísticas que inciden en su capacidad para despertar afectos, sentimientos y sensaciones. Esta atracción contribuyó a que, a lo largo de la historia, se fuesen construyendo ciudades imaginarias, superpuestas y alternativas, reflejo de la diversidad interpretativa que ofrecen los paisajes urbanos. A partir de la consolidación de la *veduta* como género pictórico, comenzaron a surgir también subcategorías dedicadas a la plasmación de diversos motivos urbanos, entre los que encontró su lugar la ciudad devastada por fenómenos naturales, como terremotos. Desde mediados del siglo XVIII el número de los artistas que se decantaron por la representación de núcleos urbanos asolados por los embates de la naturaleza fue *in crescendo*. Ese interés se consolidó en la primera mitad de la centuria siguiente, naciendo un nuevo sentimiento estético ligado a la catástrofe. Esta propuesta tiene como objetivo mostrar una investigación sobre el estudio de la iconografía que generaron algunos de los fuertes terremotos que asolaron en el siglo XIX y en la primera mitad del siguiente al sur de Italia. La imagen de las ciudades devastadas traspasó las fronteras de Europa y, en muchos casos, su destrucción y posterior reconstrucción se convirtió en un emblema con el que se asociaron durante décadas. Ciudades rotas y en continuo movimiento, inmortalizadas por artistas y viajeros, cuyas visiones integran lo que se conoce como iconografía sísmica.

Palabras clave

Iconografía sísmica, memoria, identidad.

Abstract

The urban world has been an inspiring theme for numerous artistic disciplines that insist in its ability to awaken affections, feelings and sensations. This attraction contributed to the creation of imaginary, overlapping and alternative cities throughout history, reflecting the interpretive diversity offered by urban landscape. From the consolidation of the veduta as a pictorial genre, subcategories dedicated to the shaping of various urban motifs also began to emerge, among which the city devastated by natural phenomena, such as earthquakes, found its place. Since the middle of the 18th century, the number of artists who opted for the representation of urban centers devastated by the onslaught of nature has been increasing. That interest was consolidated in the first half of the following century, giving birth to a new aesthetic feeling linked to the catastrophe. The objective of this proposal is to show an investigation on the study of the iconography generated by some of the strongest earthquakes that struck the South of Italy during the 19th century and the first half of the following one. The image of the devastated cities trespassed the borders of Europe and, in many cases, their destruction and subsequent reconstruction became an emblem with which they were associated for decades. Broken and constantly moving cities, immortalized by artists and travelers, whose visions integrate what is known as seismic iconography.

Keywords

Seismic iconography, memory, identity.

1. GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA ICONOGRAFÍA SÍSMICA

Desde mediados del siglo XVIII fueron diversos los artistas que comenzaron a mostrar interés por la plasmación de las ciudades asoladas por fenómenos naturales. Esta atracción fue *in crescendo* en la centuria siguiente y dio lugar al nacimiento de una estética asociada a la catástrofe. Italia fue uno de los países donde se realizaron numerosas representaciones de ciudades devastadas, gracias a la consolidación del género de la *veduta* y a la asiduidad de las erupciones volcánicas y de los temblores.

Escribir sobre iconografía sísmica no resulta una cuestión sencilla. Gran parte de los investigadores no han considerado a los terremotos como catalizadores de la producción de imágenes, pero existen multitud de ejemplos que facilitan y enriquecen el conocimiento del patrimonio desaparecido y el estudio de cómo interpretaron y reaccionaron las sociedades ante los embates Naturaleza.

Las imágenes que nos ha legado la Antigüedad y la Edad Media son escasas. Además, generalmente, no es posible identificar la ciudad a la que se refieren, debido a su fuerte contenido simbólico. Los ejemplos más remotos están integrados por epígrafes e inscripciones, destacando dos relieves sobre las consecuencias del seísmo de Pompeya del año 62, que se integraban en las decoraciones marmóreas del *lararium* de la casa de Caecilius Jucundus (Guidoboni, 1989). En uno de ellos, robado en 1977, se mostraba la puerta de la ciudad con una fuerte inclinación; su anónimo autor aumentó el dramatismo con la incorporación de dos mulas huyendo aterrorizadas. El otro se detiene en la distribución del templo de Zeus, incluyendo el arco de triunfo de sus proximidades. Es cierto que contienen notables errores de perspectiva y de proporción, pero es posible identificar tanto la ciudad de Pompeya, como algunos de los daños ocasionados en sus edificios.

La entrada de la Edad Media implicó un retroceso en la representación realista y el terremoto se asoció con elementos alegóricos. Un buen ejemplo lo constituye los *Annales Ravennantes*, donde se recogen ilustraciones de los temblores que afectaron a la ciudad de Rávena en el 429 y el 443; el terremoto aparece simbolizado mediante la figura de un dragón que amenaza a un hombre, sin incluir ninguna referencia verista. Esta iconografía se relacionaba con una interpretación que vinculaba los desastres naturales a la ira divina y que persistió hasta bien entrada la Edad Moderna (Matheus, 2000).

Una de las formas más recurrentes eran las imágenes votivas con santos protectores. Las prácticas de devoción generaron, a menudo, modelos de comportamiento colectivo con oraciones grupales y procesiones. En la Edad Media y parte del Renacimiento, las súplicas solían dirigirse a la Virgen, representada como una presencia benévola sobre la ciudad. Ejemplos significativos de este modelo lo constituyen la tabla de Giorgio Martini del terremoto de Siena de 1466 y la *Madonna del terremoto* de Francesco de Francia sobre la ciudad de Bolonia. Las invocaciones también se dirigían al patrón de la ciudad o al santo del día en el que se había producido el seísmo y desde la segunda mitad del XVII se fueron consolidando algunos santos “especializados”, como San Filippo Neri y Sant’ Emidio.

Fuera del contexto sacro son escasas las representaciones reales de terremotos. La ausencia de realismo siguió predominando durante bastantes siglos. A la falta de pericia de los artistas se sumaba la equiparación del terremoto con un fenómeno destructivo y poco comprendido. Así, en los grabados de la cosmografía de Münster (1488-1552) las ciudades afectadas por movimientos telúricos se presentan con fuertes y violentas inclinaciones y con torres cayendo de un modo fantástico[1].

Con el desarrollo de las primeras investigaciones científicas, desligadas del ámbito religioso, se inició la producción de imágenes dotadas de mayor verosimilitud. El terremoto de Ferrara generó una gran repercusión en toda Europa por conmover a una de las cortes más refinadas del viejo continente y motivó la publicación de numerosos tratados sobre el tema, patrocinados por el duque Alfonso II D’Este (Guidoboni, 1984: 107-137), destacando el *Trattato de diversi terremoti* del arquitecto y anticuario Pirro Ligorio (1513-1583).

[1] La *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster, publicada en varias ediciones a partir de 1544, constituye la primera descripción del mundo en alemán. Se realizaron numerosas versiones en diversos idiomas y fue uno de los libros más populares y con mayor éxito del siglo XVI.

Desde el siglo XVII, la representación del terremoto fue más frecuente, pero era inferior a la de otros fenómenos, como los volcanes. La erupción del Vesubio despertó un gran interés y con él se identificó a la ciudad de Nápoles desde la fuerte emisión del 1631. Fue inmortalizado de noche, en erupción o proponiéndose esquemas visuales que ya habían sido utilizados en las pinturas de Wijck o en las terribles *vedute* del *Settecento* de Voltaire, Vernet o Bonavia, por citar algunos ejemplos (Dacos, 2014).

El sentimiento de melancolía y la admiración por la grandeza del imperio romano favorecieron el nacimiento del paisaje de ruina, como metáfora de la fragilidad de los destinos humanos. El imaginario de los siglos XVII y XVIII las concibió en términos de reflexión moral, coincidiendo con el éxito del género de la naturaleza muerta y de las *wunderkammern*, en las que convivían elementos artificiales con otros naturales. Con el *Settecento* nació un renovado interés por su representación como símbolo de una nueva sensibilidad promovida por las élites del *Grand Tour*. A mediados de la centuria, se desarrolló una atracción por la descripción del paisaje de nuevas regiones y continentes. En este contexto, la llamada filosofía de la catástrofe asumió una gran relevancia, poniendo en crisis el imperante optimismo en la razón. (Tagliapietra, 2004).

La indagación inspirada y casi obsesiva del paisaje telúrico era un síntoma de una nueva sensibilidad y la afirmación de una estética de las formas naturales que, en cierta medida, anticipó los principios del pintoresco. Su mayor representante fue Denis Diderot quien, en el salón de 1767, presentó un paisaje con ruinas según una aproximación que ya no era moral, sino estética. Fue así como el paisaje de ruinas, entre el que se encontraba el de las ciudades devastadas, adquirió mayor protagonismo, incrementándose de manera considerable el número de imágenes en las últimas décadas del siglo XVIII.

Precisamente, buena parte de la producción realizada a caballo del XVIII y el XIX ofreció una visión romántica, privilegiando el tema de los vestigios del pasado incluidos armoniosamente en el paisaje junto con figuras humanas que otorgaban un sentido de proporción y, sobre todo, resaltaban la grandiosidad de la Naturaleza. Este gusto romántico fue adoptado por la naciente fotografía, como se puede apreciar, por ejemplo, en el trabajo de Stefano Lecchi, quien visitó los lugares ligados a la caída de la república romana (Critelli, 2011).

2. ICONOGRAFÍA DEL TERREMOTO CALABRÉS DE 1783: EL LEGADO DE POMPEO SCHIANTARELLI

Buena parte de la información que conservamos sobre el terremoto que en 1783 devastó Calabria y Messina deriva de la multitud de textos que lo tuvieron como protagonista: desde correspondencia oficial, hasta súplicas dirigidas al gobierno, sin olvidar las diversas crónicas redactadas por intelectuales y científicos[2]. El impacto que tuvo este seísmo traspasó las fronteras de Italia y fue recordado durante décadas como la primera gran catástrofe documentada, de ahí la bastedad de datos que existen para su conocimiento. En realidad, la búsqueda de información y el deseo de compartir la memoria de lo acaecido era una de las prácticas más habituales en la época; así, entre febrero y abril de 1783, el soberano, los tribunales centrales y las instituciones de la capital fueron el destino de un buen número de escritos realizados por alcaldes, gobernadores, eclesiásticos y grupos de particulares de las zonas afectadas[3]. En muchas de estas crónicas y epístolas se puede apreciar cómo el terremoto continuaba vinculándose con la idea de castigo divino, puesto que, aunque se habían comenzado a difundir ciertas teorías científicas sobre su origen, se seguía recurriendo a textos sacros, citándose, incluso, pasajes bíblicos (Rohtr, 2007: 88-102).

[2] Muchos de los escritos de carácter científico se centraban en la búsqueda de las causas del seísmo en relación con los avances que a lo largo de la centuria se habían efectuado en el ámbito de las Ciencias de la Tierra, sobre todo, en la Geología y Paleontología.

[3] Estas relaciones fueron realizadas, en su mayor parte, por personas con un cierto "status" y tenían como objetivo despertar la misericordia del monarca. Además, compartían una serie de elementos comunes e insistían en la violencia de los movimientos telúricos y en la dificultad de expresar con palabras lo acaecido. Por citar un ejemplo, resultan ilustrativas las palabras de los gobernadores de Tropea, quienes relataban: "el día cinco del presente mes de febrero hacia las siete la irritada divina justicia se hizo sentir con un terremoto tan fuerte y horrible que no es posible recordar ninguno similar" (Cecere, 2017).

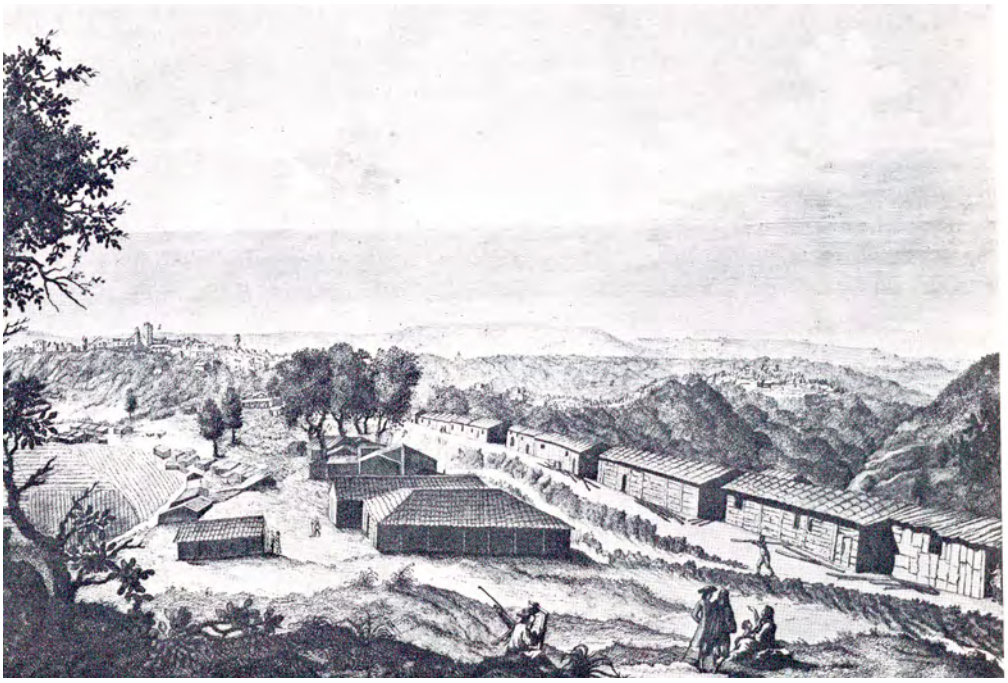


Fig. 1 - Mileto. Pompeo Schiantareli. Fuente: SARCONI, M. (1784). L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783, Nápoles: Accademia di Scienci e belle lettere

Una calamidad natural de tal impacto y violencia generó también una fuerte conmoción en la opinión pública, alcanzando una gran relevancia política. Por ello, como han analizado diversos investigadores, muchas de las narraciones orientaron, en cierta medida, el programa de reconstrucción. La noticia fue rápidamente difundida. El terremoto asumió el valor de final del mundo y se convirtió en el evento en torno al cual se concentraron los saberes de la época. La impresión catastrófica se mantuvo en los observadores y viajeros años después del seísmo y cuando Giuseppe Galiani relató su *Viaggio in Calabria* de 1792 repitió en diversas ocasiones el terror que provocaban las ruinas.

Entre los numerosos escritos destacó el de Michele Sarconi: *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783,* encargado por el gobierno borbónico con la finalidad de obtener información veraz y objetiva del alcance de los daños. Fueron realizadas contemporáneamente dos ediciones completadas con un gran atlante con un extraordinario corpus iconográfico integrado por sesenta y ocho grabados que Antonio Zaballi ejecutó a partir de los dibujos de Pompeo Schiantarelli, Ignazio Stille y Bernardino Rulli.

De estos tres dibujantes destacó, por su pericia, Pompeo Schiantarelli. Este arquitecto había nacido en Roma, ciudad en la que se formó hasta que se trasladó a Nápoles en 1776. Su gusto ecléctico, a caballo entre el barroco romano y el neoclasicismo, se definió en el férvido ambiente borbónico, trabajando con Ferdinando Fuga[4] y conociendo las aportaciones de Luiggi Vanvitelli[5]. A él se le atribuyen un total de cincuenta y seis imágenes y, aunque algunas no contienen su nombre, sabemos que son autoría suya porque cuando regresó a Nápoles entregó al príncipe de Belmonte ochenta y seis láminas, de las

[4] El estilo de Ferdinando Fuga osciló entre un Barroco tardío y el Clasicismo. En 1739 fue nombrado arquitecto de los palacios pontificios por Clemente XII y Benedicto XIV. Finalizó el Palacio del Quirinal y trabajó en la fachada de la Basílica de Santa María la Mayor, el Palazzo della Consulta y la iglesia de Santa Maria dell'Orazione e Monte. A partir del 1751, Carlos III le encargó varios trabajos en Nápoles, ciudad en la llevó a cabo una profunda renovación, construyendo, además, el Albergo Reale dei Poveri (Gamberdella, 2001).

[5] Vanvitelli fue un pintor, ingeniero y arquitecto italiano a caballo entre el Barroco y el Neoclasicismo. Fue arquitecto oficial del papa Clemente XII y el responsable de la construcción del Palacio Real de Caserta. Aunque dedicó toda su carrera a esta gran empresa, la combinó con otros encargos en la ciudad, como la ampliación del Palacio Real y la construcción de varias iglesias. (De Seta, Giannetti, 2000).



Fig. 2 - Polistina nascente. Pompeo Schiantareli. Fuente: SARCONI, M. (1784). L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783, Nápoles: Accademia di Scienci e belle lettere



Fig. 3 - Re Ferdinando II in visita ai terremotati di Meli. Salvatore Fergola. Fuente: Museo de San Martino (Nápoles)

que se seleccionaron las presentes en la *Istoria*[6]. Los dibujos de Schiantarelli se contextualizan en la nueva estética del paisaje, influenciada por los métodos de indagación del ambiente puestos en práctica por geólogos, naturalistas, botánicos, físicos y matemáticos. En la época la topografía y la cartografía tenían en el *vedutismo* un auxilio de gran importancia para la descripción de los lugares. El mito de una tierra solar, protagonista de las erupciones del Vesubio, frecuentado en el siglo XVIII, así como el estudio de las ruinas de Herculano y Pompeya y la fascinación generada por los Campos Flegreos hicieron de Nápoles un punto de referencia para numerosos estudiosos italianos y extranjeros. En los años en los que Schiantarelli realizó estos dibujos existía una verdadera escuela de pintores que representaban la realidad urbana o escenas de paisaje con un método que trataba de conocer el objeto que debía representarse con criterios analíticos y descriptivos, no menos importantes que los utilizados por la cartografía.

En la relación escrita, Sarconi había optado por un esquema preciso y similar de cada lugar visitado: tras describir los daños de las poblaciones, aludía a la historia de su fundación, a las costumbres, a los recursos económicos y a las características geográficas. Sin embargo, Pompeo no siguió siempre este criterio; en algunos casos, optó por detenerse en las consecuencias provocadas por el seísmo, mientras que, en otros, mostró una imagen de conjunto, con el nuevo paisaje generado por la catástrofe. En ocasiones, su precisión por la topografía alcanza unas cotas altísimas, pero no descuidó el elemento paisajístico. El conjunto de sus dibujos manifiesta la gran variedad de fenómenos provocados por el seísmo, tanto en las áreas naturales como en los poblados. Presentó los efectos en el terreno con deformaciones y lagos antes inexistentes; analizó el proceso de destrucción de las cabañas de madera y de paja, pero también concentró su atención en los procesos de reconstrucción. En líneas generales, en su reportaje gráfico se pueden diferenciar tres temáticas principales: la de los daños producidos por la naturaleza; la de las vistas urbanas o monumentos destruidos; y, finalmente, la de los procesos de reconstrucción (*Fig. 2 y 3*).

Los grabados realizados por la *Accademia* circularon con rapidez por Europa. Pronto surgieron varias estampas, la mayoría en contexto franco, que, de manera ingenua, pero eficaz, se esforzaron en ofrecer una idea, a modo de ilustración, de las descripciones y relatos del terremoto.

La iconografía de las ciudades devastadas se convirtió en un género que se configuró en un arco temporal comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XX. A veces prevaleció el tono alegórico y sintético, pero, también se elaboraron representaciones puntuales y analíticas que trataban de ofrecer información sobre los principales puntos afectados, presentándose como una valiosa fuente de conocimiento para la historia del paisaje y de la ciudad, como se evidencia en el corpus iconográfico de Pompeo Schiantarelli.

[6] El arquitecto realizó más dibujos de los que se publicaron en la obra. Aunque desconocemos cuáles fueron los criterios para la selección, es posible que se optase por incluir aquellos que permitían tener una idea más precisa de las zonas afectadas.

3. EL TERREMOTO DE MELFI DE 1851 Y EL RELATO VISUAL DE SALVATORE FERGOLA

A mediados del siglo XIX, las primeras noticias que se difundían sobre los desastres naturales no aportaban datos precisos ni del número de fallecidos ni de las zonas afectadas. Con independencia de la responsabilidad del gobierno en la magnitud de los daños, el deseo de evitar una propaganda negativa fomentó la promoción de crónicas y de relatos en los que se ensalzaban las intervenciones acometidas por el poder. En 1851 otro fuerte seísmo asoló el sur de Italia, afectando al área de Campania meridional y de la Basilicata septentrional, devastando la región volcánica de Vulture, donde se ubicaba el distrito de Melfi. En realidad, el terremoto fue el culmen de un ciclo que se había iniciado un año antes y que se prolongó hasta 1857, período en el que se sucedieron más de cien temblores. Según las fuentes de la época, el número de fallecidos superó los seiscientos, perteneciendo la mayor parte a la ciudad de Melfi. El gobierno borbónico, al igual que había hecho tras otras catástrofes, creó instituciones extraordinarias para gestionar la emergencia.

Como había ocurrido en 1783 fue también la *Accademia delle Scienze* la que permitió que diversos estudiosos se dirigiesen a las zonas devastadas. Concretamente, fueron Luigi Palmieri, docente de física de la Universidad de Nápoles, y Arcangelo Sacchi, quien había realizado investigaciones en el ámbito de la Mineralogía y la Geología, los encargados de trasladarse a Basilicata, en compañía del arquitecto Achille Flauti, artífice de las notas y de los dibujos del estado ruinoso de buena parte de las poblaciones.

Por las mismas fechas el ingeniero Francesco Palma también se interesó por inmortalizar los efectos de los movimientos telúricos. Sus dibujos fueron grabados en el establecimiento tipográfico del Polioroma, incorporándose en una de las crónicas que ofrecen mayor información. Los datos biógraficos sobre este dibujante son inexistentes, de modo que tenemos que pensar que era uno de los muchos artistas que trabajaban realizando imágenes para las numerosas publicaciones periódicas que circulaban en la época. Además de elaborar dos láminas sobre los efectos del seísmo en el ambiente natural, nos legó cuatro vistas de algunas de las poblaciones que resultaron más afectadas, permitiendo constatar los daños ocasionados en el patrimonio construido.

De todos modos, los testimonios que más se aproximan a la imagen de la catástrofe fueron ejecutados por Salvatore Fergola. Este artista dedicó buena parte de su paleta a reflejar las empresas, ceremonias e inauguraciones de Fernando II. Tuvo una gran agudeza en la exploración del territorio y se mostró atento a las características botánicas y morfológicas, con una mirada todavía de matriz iluminista, sin descuidar argumentos ligados a la monumentalidad de las intervenciones del hombre, como símbolo de progreso y modernidad. Combinó su faceta paisajística con la de cronista, tal y como se observa en los lienzos del seísmo, en los que la plasmación del desamparo y de las ruinas no le impidió celebrar la piedad de un rey “misericordioso” que acudió a ayudar a su pueblo.

Realizó tres grandes obras sobre los efectos del seísmo en las que se pueden distinguir una serie de recursos comunes al resto de su producción. En todas ellas concedió un espacio considerable al cielo, incluyendo diversas figuras para aminorar el efecto dramático del desastre.

El elemento propagandístico perseguido por la monarquía resulta más evidente en la *Visita del re Ferdinando II* (*Fig. 3*). Como narró Paci, el rey quería “osservare tutto, prendere conto di tutto” y, por ello, se embarcó hacia las zonas afectadas. La vista muestra las inmediaciones del castillo y ofrece una interesante crónica del paisaje urbano. No se trata de una mera *veduta* del patrimonio devastado, sino que constituye una crónica, un reportaje gráfico de la visita y de la “piedad” del soberano. El monarca preside a un grupo de oficiales en acto de solicitar información a varios personajes junto con grupos de población campesina. El terremoto se había producido en un momento histórico difícil, a poca distancia de las revueltas de 1848, por lo que la visita del rey podía constituir una ocasión para recuperar el apoyo de sus súbditos. Este mismo episodio fue reproducido por el litógrafo Francesco Wenzel en 1853, quien describió con precisión y riqueza la distribución de ayudas a los pobres por parte de Fernando II en compañía de los príncipes adolescentes Francesco y Luigi Maria.

Los lienzos de Salvatore Fergola tenían la pretensión de ensalzar las acciones de la monarquía borbónica en una época en la que aumentaban los conspiradores que deseaban su eminente caída. Se

trata de un ejemplo paradigmático de cómo el paisaje de las ruinas se puso al servicio del poder, convirtiéndose en un medio de transmisión de programas e ideales de gobierno. De la misma forma que el retrato y la estatua se usaron para idealizar su personalidad, las vistas de los acontecimientos de actualidad fueron adquiriendo un mayor protagonismo, perpetuando y conservando su memoria. Las ruinas de Melfi contenían su pasado y eran su presente, pero Fergola trató de aludir a esa idea de un futuro "prometedor" que su mecenas trató de difundir.

4. LOS TESTIMONIOS DE ALPHONSE BERNOUD Y ROBERT MALLET DEL TERREMOTO DE 1857

El 16 de diciembre de 1857 tres fuertes temblores devastaron una vasta zona de Basilicata y de Campania, con particular énfasis en la provincia de Potenza y en la zona centro-oriental de Salerno. Este terremoto fue uno de los que tuvo una mayor repercusión internacional, fundamentalmente por tres motivos principales: fue uno de los más destructivos de la historia sísmica de Italia, constituyó el primero del que se conservan testimonios fotográficos y a partir del mismo, la ciencia dedicada al estudio de los movimientos telúricos comenzó a denominarse Sismología.

Las primeras noticas fueron publicadas en el *Giornale del Regno delle Due Sicilie* con una carta del director del *Osservatorio Astronomico* de Nápoles, Leopoldo del Re. Pronto la prensa extranjera transmitió los ecos que llegaban de Italia y los periódicos de mayor tirada narraron lo acaecido, destacando los de ámbito anglosajón y galo. Precisamente, fueron ellos los que más contribuyeron al enriquecimiento de la imagen de la catástrofe, incorporando junto con las descripciones, grabados realizados a partir de los testimonios fotográficos legados, sobre todo, por Jean Baptiste Bernoud. Este fotógrafo había trabajado en Génova entre 1842 y 1850 y a partir de 1856 se estableció en Nápoles, ciudad donde se convirtió en cronista de los episodios de su época. A mediados del siglo XIX, realizar una campaña fotográfica no era una tarea sencilla por los problemas técnicos y logísticos. Con todo Bernoud fue capaz de acudir a los pueblos más afectados del Vallo di Diano y regresó a Nápoles el 28 de diciembre. Entre finales de diciembre de 1857 y la mitad de enero de 1858 completó su reportaje dirigiéndose a las poblaciones de Auletta, Atena Lucana, Tito, Vignola, Paerno, Marscico Nuovo y Potenza. Sus primeras fotografías fueron famosas, sobre todo, porque se difundieron a través de revistas ilustradas, como *L'Ilustration.*

De todos modos, el verdadero narrador gráfico fue el sismólogo de origen irlandés Robert Mallet. Mallet se había preparado durante quince años para una ocasión como esta y creía que podía fundarse una nueva ciencia que permitiese establecer la física del origen y de la transmisión de la vibración del terremoto. El ingeniero se mostró también atento a las características arquitectónicas específicas. Así, evidenció que, con excepción de algunos centros mayores, como Potenza o Melfi, caracterizados por las edificaciones públicas y religiosas parangonables por su majestuosidad y estilo a las napolitanas, el resto de las fábricas eran pobres y los materiales utilizados –lava, tufo, piedra volcanica y ladrillo- presentaban poca cohesión.

Los resultados de su expedición fueron publicados en 1862 en una obra dividida en dos volúmenes y en tres partes dedicadas respectivamente a los efectos de las ondas sísmicas en los edificios, a los daños observados en los pueblos y a las conclusiones. Su método de trabajo se basó en la observación directa de la arquitectura, cuyas lesiones fueron interpretadas y evaluadas teniendo en cuanta numerosos parámetros, como la forma y la dimensión de las fundaciones, los materiales y técnicas constructivas, así como la situación geográfica y las características geológicas. El tercer capítulo titulado *Condizioni dell'azione del terremoto sulle struttre architettoniche*, constituye un capítulo de gran interés para el conocimiento de las características urbanas y arquitectónicas de las zonas afectadas. Mallet reconoció cómo la posición montañosa de algunos núcleos representaba un factor de vulneravilidad considerable, incrementando, los efectos devastadores del seísmo.

El 24 de mayo de 1860 entregó su relación a la Royal Society. El manuscrito fue evaluado por eminentes socios y expertos en distintas disciplinas, como Charles Lyell, Thomas Robinson y William Hopkins. En una carta del 5 de junio Lyell ofrecio su valoración de la obra, consdierándola excesivamente larga y

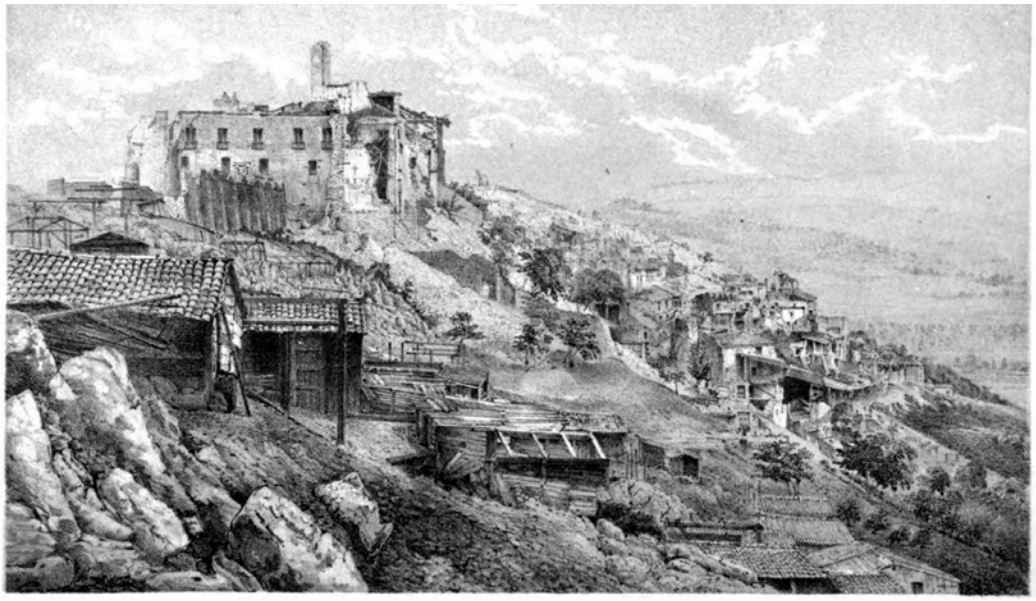


Fig. 4 - Vista global de Saponara. Robert Mallet. Fuente: FERRARI, G. (2004-2009). Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. Boloña: INGV

sugiriendo el nombre de Wiliam Hopkins como persona para revisar el estudio, quien se mostró muy crítico, considerando que las fotografías eran inútiles desde el punto de vista científico.

Mallet pronto comunicó su disposición para reducir el número de fotografías, limitándolos a dibujos o bocetos, así como a modificar el manuscrito. De todos modos, insistió en la importancia de publicar su estudio, puesto que sostenía que el modo elegido por la Royal banalizaba parte del trabajo, perdiendo el valor de la investigación en su conjunto.

Estos precisos dibujos marcaron el final de la utilización de simbolismos, empleados hasta entonces por los artistas, para enriquecer el contenido de sus obras. Sus testimonios no comprometían la objetividad de la descripción sino que, por el contrario, contribuyen decisivamente a nutrir de información la historia de la ciudad devastada (*Fig. 4*).

5. CASAMICCIOLA NON ESISTE PIÙ

El seísmo que se produjo en la isla de Ischia el 28 de julio 1883 tuvo una gran resonancia internacional porque afectó a una de las localidades termales más famosas en la época: Casamicciola. Representó la primera gran catástrofe que interesó a toda la población italiana, superando los límites regionales y conmocionando a toda Europa. Dos años antes se había producido otro terremoto que, sin ser tan destructivo, recordaba el peligro sísmico de la isla. En cierto sentido, los movimientos telúricos se habían convertido en parte del escenario de Casamicciola, pero, hasta el acaecido en 1883, el sector turístico no había querido lanzar la voz de alarma ante el temor de perder uno de los recursos económicos mas significativos.

Los periódicos informaron de lo acaecido de manera inmediata. De sus columnas se expresaban opiniones, se hipotizaban causas, proponiendo teorías y dibujando un cuadro desolante de las ruinas y de los muertos, pero también de las acciones heroicas. Inicialmente, los relatos se centraban en los efectos más directos, esto es, el número de víctimas y en los daños materiales.

La prensa del siglo XIX fue evolucionando para hacerse más popular. Desde mediados de la centuria, se empezó a buscar nuevos lectores, reduciendo los precios y prestando atención a noticias que ocurrían en la calle y que interesaban a la mayoría de la gente. El suceso se convirtió, así, en un instrumento clave para atraer lectores, al tiempo que la abundancia de ilustraciones hacían más atractiva su lectura.

Las primeras noticias sobre este seísmo no dejaban comprender plenamente la entidad de la catástrofe y, mayoritariamente, consistían en la reproducción de comunicados de prensa o telegramas de las agencias recibidas en las redacciones el 30 y el 31 de julio. En los días sucesivos, se comenzaron a añadir otros argumentos, como el de la búsqueda de las causas del cataclismo y de la posibilidad de previsión, inaugurándose un espacio para el debate científico a través de la opinión de estudiosos de renombre.

La organización de las ayudas fue una de las primeras acciones emprendidas por el gobierno; por ello, los periódicos incluyeron numerosas descripciones de las mismas, de la solidaridad de la población y de la visita del Rey Umberto I, pero también de la polémica ligada al retraso y a la impreparaciónón del Estado para afrontar el desastre. El terremoto se había convertido en un evento, superando el mero debate científio para formar parte de la esfera de la opinión pública y política.

Fue la *Illustrazione Italiana* la cabecera que más describió lo acaecido con textos e imágenes que permitían que sus lectores se hiciesen una idea del estado de devastación de la isla. Si bien es cierto, que se incluyeron estampas de diversas poblaciones, destacaron las alusivas a Casamicciola, precisamente por haber sido el núcleo más afectado. Dentro de la temática que afrontaron se pueden diferencias diversas categorías en relación con el objeto representado: así, nos encontramos con imágenes que ofrecen vistas de las poblaciones antes del seísmo, sobre todo durante los primeros días, otras se detienen en la representación de la ruina y de la desolación, incidiendo tanto las pérdidas humanas como materiales, y, finalmente, destacan las que se detienen en las acciones de rescate realizadas por los soldados y en la visita del rey.

Como se señaló, este terremoto adquirió una gran repercusión mediática y, por ello, desde las redacciones más destacadas de Europa llegaban corresponsales, se enviaban dibujos y salían números con estampas del terremoto: *L'Illustration Journal Universel, Le monde illustré, Paris Iluustrè,* etc. fueron algunos de los títulos que incluyeron y difundieron la noticia por Europa.

6. NOTA FINAL

En los últimos años han aumentado considerablemente los estudios centrados en la representación del mundo urbano a lo largo de la Historia. Desde diversos puntos de vista, numerosos investigadores han intentado analizar la evolución, la función y el significado de dichas imágenes, normalmente partiendo de casos locales. Este interés por los retratos de la ciudad ha permitido el desarrollo de una gran variedad de líneas de estudio dentro de lo que denominamos como iconografía urbana, formulándose nuevas metodologías que insisten en la importancia del documento gráfico para el estudio de la ciudad.

El estudio de la representación gráfica de los desastres naturales es todavía un argumento poco explorado, aunque, como se ha señalado en las páginas precedentes, la actividad sísmica terrestre y su plasmación se remonta a tiempos antiguos. Inicialmente, no fue posible encontrar una explicación científica, pero su importancia era tal que su representación se sentía como una necesidad, llegando a convertirse en una categoría estética.

Junto con el terremoto físico, objetivo y científicamente probado, estas imágenes aluden a sismos que también son interpretados, reflejando concepciones, ideas, sentimientos y sensaciones. Su estudio resulta necesario no solo para entender cómo evolucionó la interpretación del terremoto, sino también para apreciar y estudiar un patrimonio perdido y, en ocasiones, poco conocido.

De otra parte, una catástrofe de tal índole como un terremoto, debe servir para que la sociedad se piense a sí misma y, en este sentido, el estudio de las imágenes nos ayuda a comprender la construcción cultural asociada al desastre. A partir de una lectura exclusivamente religiosa la representación del terremoto pronto adquirió tintes objetivos para incorporar la historia emotiva, tal y como reflejan, por ejemplo, los testimonios realizados por Salvatore Fergola. Su conocimiento y estudio no solo puede contribuir a enriquecer el análisis de nuestro patrimonio desparecido, sino que permite también aproximarse, a través de la Historia del Arte, a diferentes modos de asimilar y reaccionar ante la ruina urbana.

La dificultad para apreciar el valor que tienen muchas de las imágenes del paisaje sísmico radica en que hoy los medios de comunicación permiten conocer al instante cualquier suceso; sin embargo, hasta la consolidación de la fotografía eran el único medio para hacer perpetuar el recuerdo de unas ciudades y comunidades devastadas cuya historia está íntimamente vinculada a la tierra temblorosa. Ciudades rotas y en continuo movimiento, inmortalizadas por multitud de artistas y viajeros, cuyas visiones integran lo que hoy se conoce como iconografía sísmica.

BIBLIOGRAFÍA

ARICÒ, N.; ORNELLA, M. (1984). *Riedificare contro la storia: una ricostruzione illuministica nella periferia del regno borbonico*. Roma: Gangemi Editore.

ATTORE, L. (1990). "Terremoti e istituzioni pubbliche nella storia del Mezzogiorno: profili giuridici-istituzionali" en *Rassegna Storica Lucana*. No1, 1990, pp. 15-22.

BARUCCI, C. (1990). *La casa antisismica: prototipi e brevetti.* Roma: Gangemi.

BENUCCI, F. (2016). *Il fuoco e la città. Storia, memoria, architettura*. Roma: Urban history Studies.

BOATI, G. (2004). *La Terra trema. Messina 28 diciembre 1908. I treinta escondí che cambiarono l'Italia, non gli italiana.* Milán: Mondadori.

CAGLIASTRO, R. M. (2000). *I borboni e la Calabria.* Roma. Edizioni di Luca.

CASTRONOVO, V. (1970). *La stampa italiana dall'Unità al fascismo.* Bari: Laterza.

CECERE, D. (2017). "Scritture del disastro e istanze di reforma nel Regno di Napoli (1783). Alle origini delle politiche dell'emergenza" en *Studi Sotrici*, enero-marzo 2017, pp. 187-214.

CRITELLI, M. P. (2011). *Fotografare la storia: Stefano Lecci e la Repubblica romana del 1849.* Roma: Palombi.

DACOS, N. (2014). *Roma quanta fuit o la invención del paisaje de ruinas.* Barcelona: Acantilado.

DE SETA, C. (2003). *L'ombra del Vesuvio. Napoli e la veduta dal Quattrocento all'Ottocento.* Nápoles: Electa.

__(1999). *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento.* Turín: Ballati.

DE SETA, C.; GIANNETTI, A. (1998). *Luigi Vanvitelli.* Nápoles: Electa.

FIGLIOLO, B. (1992). *La paura del terremoto tra Medioevo e Rinascimento.* Mián: Franco Angelico.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2018). "Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola" en *Eikonocity*. No 1, 2018, pp. 69-79.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2018). "Iconografía de un desastre. El terremoto calabrés de 1783 en los dibujos de Pompeo Schiantarelli" en *Norba. Revista de Artes*. No XXXVIII, 2018, pp. 9-29.

FERRARI, G. (2004-2009). *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857.* Boloña: INGV.

FOLIN, M. (2017). *Wounded cities. The représentation of Urban Disasters in Europe Art.* Leinde: Bril.

GAMBARDELLA, A. (2001). *Ferdinando Fuga : Roma, Napoli, Palermo.* Nápoles : ESI.

GUIDOBONI, E. (1989). *I terremoti prima del mil in Italia e nell'area mediterranea.* Boloña : SGA.

__(1984). "Riti di calamità: terremoti a Ferrara nel 1570-74" en *Quaderni storici. Calamità, paura, risposte.* No 1, (abril 1984), pp. 107-137.

IASCHI, A.; RINALDI, E. (2017). *Piccola geografia della memoria. Appunti di iconografia sismica.* Roma: Festina Lente Edizioni.

LUONGO, G.; CUBELLI, E.; OBRIZZO, F. (1987). *Ischia. Storia di un'isola vulcanica*. Nápoles: Liguori.

MATHEUS, M. (2000). *La calamità ambientali nel tardo medioevo europeo: realtà percezioni, reazioni.* Florencia: University Press, 02000.

MARGOTINI, C. (1994) "L'iconografia sismica in Italia; un viaggio al confine tra arte, storia e scienza" en *I Beni Culturali*, pp. 34-42.

OTTANI CAVINA, A. (2003). *La pittura di paesaggio in Italia: il settecento.* Nápoles: Electa.

PACI, G. (1853). *Relazione dei tremuoti di Basilicata del 1851.* Nápoles: Stabilimento tipografico del Real Ministero dell'Interno.

PALMIERI, L.; SACCHI, A. (1852). *Dalla regione vulcanica del Monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel di 14 agosto 1851.* Nápoles: G. Nobile.

TAGLIAPIETRA, A. (2016). "Usi filosofici della catastrofe" en *Lo sguardo. Rivista di Filosofia*. No 21, pp. 21-24.

__(2004). *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*. Milán: Bruno Mondadori.

SARCONI, M. (1784). *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783*, Nápoles: Accademia di Scienci e belle lettere.

SPERANZA, F. (2018). *Alphonse Bernaud pionere della fotografia. Luoghi, persone, eventi.* Nápoles: Arte'm.

VALENSISE, F. (2003). *Dall'edilizia all'urbanistica: la ricostruzione in Calabria alla fine del Settecento.* Roma: Gangemi.

IX JORNADAS ARTE Y CIUDAD | Visiones Urbanas

ETNOGRAFÍA PATRIMONIAL EN EL CERRO DEL ÁGUILA (SEVILLA). CENTRIFUGANDO EL PATRIMONIO CULTURAL URBANO

Heritage ethnography in El Cerro del Águila (Seville). Centrifuging urban cultural heritage

Carlos García de las Bayonas Abelleira
Universidad de Sevilla
carlos.gbabelleira@gmail.com

Resumen

La barriada de El Cerro del Águila fue proyectada a principios de los años 20 con la excusa de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En ella se asentaron y construyeron sus propias viviendas las familias de los trabajadores que habrían de levantar los pabellones de dicha exposición. Posteriormente, con la instalación de la fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. (HYTASA) en los años 40, el barrio consolidó un carácter eminentemente obrero que aún perdura en el imaginario colectivo pese a la desaparición de la industria que lo alumbró. En la actualidad, El Cerro del Águila constituye un espacio terciarizado en un delicado equilibrio entre la idealización de las imágenes de identificación resultantes de la cambiante morfología social a lo largo del tiempo y los procesos de transformación que atañen a toda la ciudad de Sevilla. Así, bajo el supuesto "de que hay ciudad en cada trama urbana y patrimonio en cada espacio habitado", el estudio en clave patrimonial de un barrio como El Cerro del Águila pone el foco sobre los procesos de construcción simbólica, la participación y la apropiación de los espacios, o la implicación sentimental con el patrimonio, entre otros, al mismo tiempo que se aproxima a las contradicciones existentes entre el centro y la periferia a través de una lectura antropológica que invita a repensar el patrimonio cultural no como un fin, sino como una herramienta de evaluación de los procesos culturales urbanos.

Palabras clave

Cerro del Águila, patrimonio cultural, periferia, Sevilla.

Abstract

The neighborhood of El Cerro del Águila was projected at the beginning of the 20s with the excuse of the Ibero-American Exposition of Seville of 1929. In it the families of the workers who were to raise the pavilions of the exhibition settled and built their own homes. Subsequently, with the installation of the Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. factory (HYTASA) in the 40s, the neighborhood consolidated an eminently working-class character that still lingers in the collective imagination despite the disappearance of the industry that lit it. At present, El Cerro del Águila constitutes a tertiary space in a delicate balance between the idealization of the identification images resulting from the changing social morphology over time and the transformation processes that concern the entire city of Seville. Thus, under the assumption "that there is a city in every urban plot and heritage in each inhabited space", the study in heritage key of a neighborhood like El Cerro del Águila puts the focus on the processes of symbolic construction, participation and appropriation of the spaces, or the sentimental implication with the heritage, among others, while approaching the contradictions between the center and the periphery through an anthropological reading that invites us to rethink the cultural heritage not as an end, but as an evaluation tool for urban cultural processes.

Keywords

Cerro del Águila, cultural heritage, periphery, Seville.

1. INTRODUCCION. DE LOS VAIVENES DEL PATRIMONIO CULTURAL

De un tiempo a esta parte, la idea de patrimonio cultural ha cambiado notablemente. Al hablar de patrimonio ya no nos referimos exclusivamente al patrimonio histórico, artístico o monumental sino a un abanico de producciones culturales, polisémicas y en constante re-formulación, que hemos decidido salvaguardar por sus implicaciones simbólicas y rememorativas para con nuestras sociedades posmodernas. El cambio de paradigma, no obstante, ha sido paulatino.

Desde las primeras consideraciones de Riegl hasta la Convención de la UNESCO de 2003 de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, pasando por las numerosas cartas internacionales, el concepto de patrimonio cultural ha mutado hasta la patrimonialización del paisaje como origen y resultado de las prácticas humanas. En la actualidad, el manto de la patrimonialización cubre hasta las propias prácticas culturales. Hemos alcanzado un punto en el que todo es susceptible de ser patrimonio y la "inflación patrimonial" (Choay, 1992) parece irreversible.

El profesor e investigador de la Universidad de Valencia Antonio Ariño resume de la siguiente forma la evolución diacrónica de la ampliación del campo de batalla de lo patrimonial:

> La primera modernidad ha generado la mirada patrimonial en la cultura y ésta ha cristalizado en instituciones públicas (museos), ordenamientos legales (leyes) y encuerpos de expertos (conservadores, historiadores del arte). La segunda modernidad, como radicalización de los procesos precedentes, produce la patrimonialización de la cultura, es decir, la expansión de esa sensibilidad particular respecto al pasado mediante una ampliación prácticamente ilimitada del repertorio patrimonial y una proliferación y pluralización de los sujetos que lo activan, [...]. (Ariño Vilarroya, 2009: 213).

En el mismo texto del que procede este párrafo, el profesor Ariño afirma que el trabajo y la investigación en patrimonio cultural pasan actualmente por la aceptación de las contradicciones a las que éste está sujeto por la propia evolución del concepto. Así, que los límites entre el patrimonio cultural y la cultura están desdibujados, que la salvaguardia requiere de intervención y favorece la fosilización de las dinámicas culturales, que el patrimonio refuerza el sentido individualizante de los grupos con la excusa de la representatividad colectiva o que la propia consideración patrimonial puede acabar por destruir el bien que se intenta proteger, son paradojas inherentes al patrimonio que necesariamente hay que asumir al gestionar y trabajar en este campo (Ariño Vilarroya, 2009).

Otra de los vuelcos epistemológicos dentro de esta área, tal vez el más revelador, es el giro hacia el análisis de los procesos de patrimonialización. En ellos, lo que prima no es el objeto en sí –la ruina, el cuadro, el castillo o el tesoro–, tampoco la práctica o el modo de expresión –la fiesta, el ritual o la danza– sino la acción y la relación, esto es, la consideración que tengan los distintos agentes hacia el bien en cuestión (Criado-Boado y Barreiro, 2013) así como los procesos por los cuales ha sido activado patrimonialmente, con las consecuentes acciones y contradicciones que éstos generan (Carrera Díaz, 2016).

Históricamente, este juego de la patrimonialización (Davallon, 2014) no ha sido inocente. Tal y como han anunciado numerosas voces de la corriente académica conocida como estudios críticos de patrimonio, promotoras de una nueva conceptualización del patrimonio cultural, éste sería un acto eminentemente político y el patrimonio monumental (el patrimonio por excelencia) el reflejo físico de la ideología dominante. Es más, ninguno de los hitos incluidos en las listas de la UNESCO, aunque suene a *boutade*, no lo son por una selección inocua (Santamarina, 2013). Al contrario, lo son gracias a la legitimación de ciertas narrativas que, a la postre, habrían conformado el denominado discurso autorizado del patrimonio (SMITH, 2006).

Sin embargo, no hace falta recurrir a la UNESCO para intuir la existencia de "regímenes patrimoniales" que en un sentido foucaultiano, operan como sistemas de legitimación, regulación y no cuestionamiento del pasado (Sánchez-Carretero y Quintero Morón, 2017). Con observar las listas de los bienes declarados de interés cultural de cualquier comunidad autónoma sería suficiente para comprobar que el patrimonio es la traslación de esos discursos en la que los grupos subalternos carecen de voz.

1.1. De la necesidad de una etnografía patrimonial

Esta crítica es perfectamente trasladable a nuestras ciudades, donde, en términos patrimoniales, el centro sigue siendo el nodo fundamental de referentes y discursos. En el centro se encuentra el patrimonio histórico y monumental que nos ocupamos de poner en valor, que explotamos turísticamente y al que asociamos una serie de valores abstractos (de antigüedad, de belleza, de transcendencia). La periferia tan sólo aparece en la ecuación cuando se analiza la ciudad como paisaje urbano y se emplea el binomio "centro-periferia" para explicar y entender la distribución espacial de las desigualdades económicas y sociales dentro de las múltiples tramas urbanas.

Es cierto que el patrimonio industrial o la arquitectura del movimiento moderno ha favorecido la ampliación de a escala en las cartografías patrimoniales urbanas. El caso de El Matadero de Madrid es significativo en este aspecto. Sin embargo, en lo que al patrimonio cultural respecta la periferia parece condenada al vacío. Es más, sus imágenes de identificación, su producción cultural siempre son interpretadas bajo la óptica de los subalterno, de lo marginal, de lo popular. Los barrios de la periferia como satélites del centro hegemónico.

Sin embargo, frente a el análisis en términos de jerarquía, la consideración de la periferia como patrimonio cultural parte de una relación en término de horizontalidad. Así, el paisaje urbano se concibe:

> como un tejido multidimensional en el que la idea tradicional de patrimonio cultural –centralizado, edificado y fundamentalmente monumental- debe abrir paso a una concepción en la que la ciudad toda es resultado de formas de acumular memorias, diversas y plurales, que siempre se construye desde aspiraciones compartidas. (Sanz, 2018: 20)

Por estos supuestos, no queda sino trabajar sobre los procesos de patrimonialización y, sobre todo, "dejar de plantear el estudio del patrimonio como un juicio trascendente en conexión con ciertos valores universales, y entenderlo como una evaluación inmanente en relación con modos de vida específicos" (Alonso González, 2017: 293). En este caso, se ha optado por realizar una investigación etnográfica una etnografía patrimonial, sobre las imágenes de identificación de un espacio urbano, periférico, terciarizado, eminentemente residencial, de orígenes populares como es el barrio sevillano de El Cerro del Águila.

2. DE LAS IMAGENES DE IDENTIFICACION DE 'EL CERRO DEL ÁGUILA'

Sevilla, a diferencia de las grandes ciudades del resto del Estado (Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, etc.) no tuvo ensanche decimonónico ninguno. Con excepción de los tres arrabales históricos (Triana, Macarena y San Bernardo), toda la población se concentraba dentro del perímetro amurallado, agolpándose en casas de vecinos, corralas o corralones divididos hasta la saciedad. A mediados de la primera década del siglo XX, las condiciones de hacinamiento e insalubridad eran insostenibles dentro de la ciudad, por lo que las autoridades municipales comenzaron a planear, en camaradería con la burguesía industrial, una serie de proyectos de urbanización de los amplios campos próximos a la ciudad.

Los primeros en ser proyectados fueron los barrios de Nervión y Ciudad Jardín, ambos situados dentro de los límites de un cortijo perteneciente a Francisco Armero y Fernández de Peñaranda, Marqués de Nervión. Los dos barrios fueron trazados por el conocido arquitecto Aníbal González: el primero, con calles anchas que permitir la construcción de chalets a miembros de las clases medias y altas que buscaran desahogarse del apretado centro; el segundo, al estilo de las ciudades jardín inglesas, con casas bajas y zonas ajardinadas para las clases medias. Todas las ventas fueron coordinadas por los Marqueses de Nervión y sus herederos a través de la Inmobiliaria Nervión S.A (Lobo Manzano, 1974).

Animada por las prometedoras ventas y la creciente demanda de vivienda allende el centro urbano, la familia de los Armero decidió continuar parcelando sus tierras, con la salvedad de que el siguiente barrio que habían de proyectar estaría destinado a la numerosa mano de obra que acudía a la capital hispalense en busca de trabajo. De su trazado se ocupó Juan Talavera y, en lugar de vender ya construido, en esta ocasión se optó por la venta de parcelas para que, posteriormente, cada familia se



Fig. 1 - Viejas y nuevas construcciones en El Cerro del Águila (Sevilla). Fuente: Elaboración propia (2019)

construyera su propia casa. Así nació, a principios de los años 20 del siglo pasado, El Cerro del Águila.

El barrio pronto adquirió un carácter eminentemente obrero. Sus primeros habitantes fueron gentes que, provenientes del campo andaluz y extremeño, recalaron en Sevilla para trabajar en su puerto, en sus exiguas fábricas y, sobre todo, en la construcción de los edificios y pabellones de la Exposición Iberoamericana de 1929. Así, trabajadores poco cualificados, de clase baja, comenzaron a comprar las parcelas (la primera se vendió en 1922) y a autoconstruirse sus casas.

Estas casitas constituyen una de las primeras imágenes de identificación del barrio. De todas las que hubo en su momento, apenas quedan unas pocas. El barrio se ha convertido en un lugar muy jugoso para la construcción y, en términos de rentabilidad, es preferible tener varios bloques con varias familias a una casita con una familia (*Fig.1*). Estas construcciones, no obstante, además de dotar al barrio de una fisionomía atípica –un pueblo dentro de la ciudad–, han condicionado las formas de sociabilidad de sus habitantes.Las condiciones de precariedad de aquellos años también fueron decisivas en este sentido: la cohesión del barrio brotó del apoyo entre las familias (Hernández, 1999).

La idiosincrasia obrera fue patente cuando en el alzamiento de 1936 El Cerro fue uno de los mayores focos de resistencia a los sublevados y quedó definitivamente marcada a partir de la puesta en funcionamiento en 1941 de la fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. (HYTASA), la mayor fábrica textil de Andalucía. La fábrica llegó a tener 4.500 empleados entre directos e indirectos, un gran porcentaje de los cuales vivía en El Cerro. Tras diversos y convulsos vaivenes la fábrica cerró definitivamente en 1996, quedando allí las enormes naves, muchas de las cuales permanecen todavía vacías.

La relevancia de la fábrica fue tal que la máxima “El Cerro era HYTASA, HYTASA era El Cerro” es todavía una constate entre los habitantes del barrio. Esa simbiosis entre la fábrica y el barrio durante su funcionamiento contrasta con la desafección actual con las permanencias físicas del complejo. La avenida que separa ambos espacios ejerce de frontera psicológica que tan sólo es atravesada (y no siempre, y no por todos) para acudir a los centros deportivo y cívico, situados en una parte de la antigua HYTASA. Muchos de los vecinos, incluso, ni siquiera acuden ya a la *Velá* del barrio, emplazada ahora entre las enormes naves.

La *Velá*, ciertamente, es una de las imágenes de identificación más potentes del barrio (*Fig.2*). Teniendo lugar a finales de septiembre, la *Velá* de Ntra. Sra. De los Dolores de El Cerro del Águila fue durante años la fiesta del barrio (Bermúdez Requena, 2010). Como si fueran las fiestas patronales de aquel pueblo incrustado en la ciudad, los vecinos adornaban las calles por las que pasaba la virgen en procesión con pañoletas y flores de papel y se organizaban conciertos y espectáculos a pie de calle. No faltaban, desde luego, los ambigús y las mesas y las sillas al aire libre.

Todas las celebraciones se realizaban en torno a la figura de la Virgen de los Dolores, titular de la parroquia del barrio. La Virgen ha acompañado a El Cerro desde sus inicios, como titular de los tres templos que ha tenido el barrio a lo largo de su historia, así como de dos de sus hermandades: la de Gloria y, años después, la de Penitencia. Precisamente, la conversión de la primera en la segunda fue uno de los motivos por los que la Velá decayó como fiesta del barrio.

La Semana Santa de Sevilla o es solamente una demostración pública de la religiosidad popular, también es una fiesta a la primavera y a la muerte (Moreno, 1985). Pero, además, la Semana Santa en la capital hispalense supone el reconocimiento simbólico de la ciudad a muchos de los barrios de la periferia. Este reconocimiento es escenificado a través de las procesiones a la catedral, epicentro religioso de la ciudad. En este sentido, y ante una situación económica desfavorable, la Hermandad de Gloria, en su transformación en Hermandad de Penitencia, hubo de sacrificar la celebración de la *Velá* y delegarla en una comisión de fiestas, lo cual tuvo dos importantes consecuencias.

La primera es el surgimiento del Martes Santo, el día en el que la Hermandad sale en procesión hasta la catedral, como nueva fiesta. Si antes la vecindad se juntaba por la *Velá*, ahora lo hace el Martes Santo: las calles se engalanan, las familias se juntan a comer y os que marcharon del barrio vuelven para encontrarse con los suyos. La segunda es la aparición de reclamaciones por parte de diversas asociaciones y plataformas para que la *Velá* vuelva a celebrarse por las calles de barrio y cuenta con la participación vecinal, tal y como se hacía antes.

Una de estas asociaciones es la A. VV. Del Parque Estoril. La asociación se fundó a principios de los años 200 con el objetivo de reivindicar el antiguo Campo Estoril como parque, zona verde y lugar de esparcimiento para el barrio. En la actualidad, es la A. VV. Más activa de todo El Cerro y, además de dar continuidad a sus esfuerzos en defensa del Parque Estoril (actual Plaza Poeta Miguel Hernández), se ocupa de numerosas celebraciones a lo largo del año, incluidas las de su *Velá* particular.

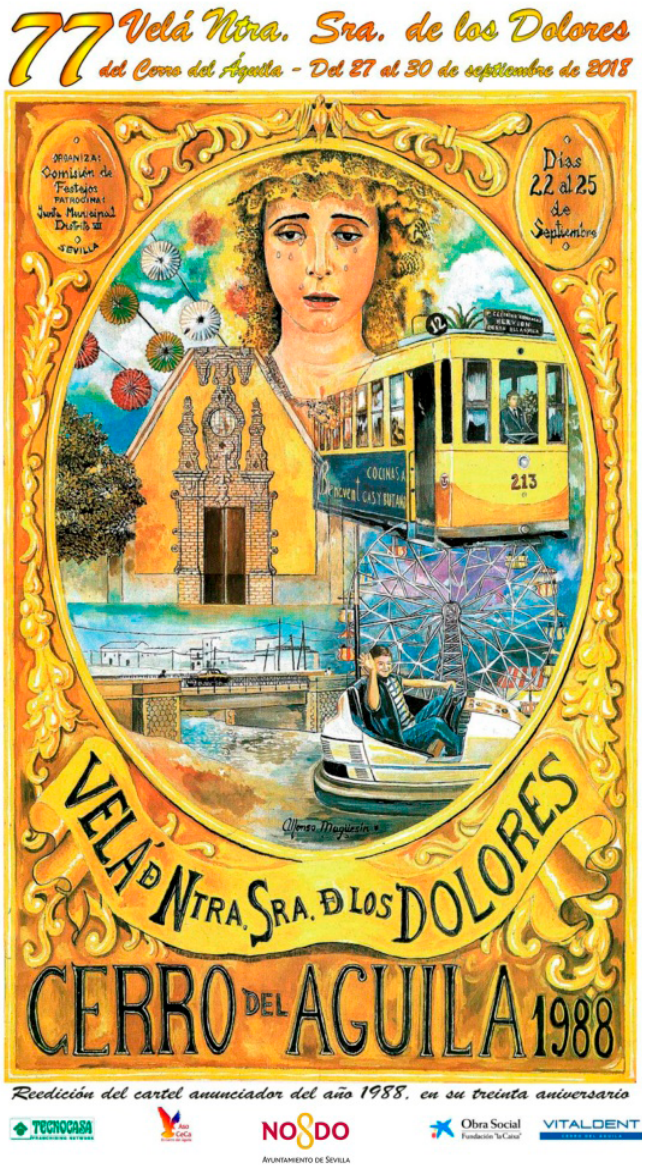


Fig. 2 - Cartel de 1988 recuperado para la Velá de 2017, con varios de os hilos conductores de la historia de El Cerro. Fuente: Ayto. de Sevilla (2017)

El Cerro también cuenta con otra serie de fiestas con las que se identifican sus habitantes, como por ejemplo el Corpus Christi o la Cabalgata de los Reyes Magos. Igualmente, cuenta con su propia Hermandad del Rocío, aunque siendo esta de carácter supracomunal, no posee el mismo grado de adscripción que la Hermandad de Ntra. Sra. De los Dolores, de tipo comunal, representante de la comunidad residencial (el barrio) (Moreno, 1985) y auténtica embajadora ante el resto de la ciudad.

3. CONCLUSIONES

Hace 20 años los autores Pilar Almoguera y Javier Hernández dedicaban el último apartado de su libro *El Cerro del Águila. De periferia a ciudad* (1999) a desgranar los retos que había de encarar el barrio en un futuro. Hoy, dos décadas después de aquel trabajo, llega el momento de revisar esas líneas de evolución a la par que se incluyen nuevos ejes de investigación para un barrio plenamente integrado en la trama urbana de Sevilla y en la vida social de ésta.

Por un lado, en lo que a los retos planteados por Almoguera y Hernández respecta, la fisionomía del barrio se ha mantenido, en líneas generales, por la buena fábrica y factura de muchas de sus casas. La morfología del trazado, desde luego, permanece inalterable y continua, curiosamente, siendo motivo de orgullo entre la vecindad. Ahora bien, la acuciada pérdida de población y el envejecimiento generalizado del barrio han puesto en riesgo el mantenimiento de una de las imágenes de identificación más relevantes del barrio, las casitas bajas, muchas de las cuales permanecen deshabitadas y acaban por ser derruidas para construir bloques de viviendas.

Por otro lado, la situación de la vivienda en Sevilla tampoco favorece la perdurabilidad de este tipo de forma habitacional. Con un centro colapsado por el turismo y una galopante burbuja del alquiler, muchos optan por mudarse a un barrio como El Cerro, cuyas infraestructuras, equipamientos, accesibilidad y comunicación han mejorado notablemente, gracias en gran medida a los esfuerzos de sus vecinos, los verdaderos agentes de transformación. El Cerro, en definitiva, ha consolidado el carácter residencial que venía adquiriendo e las últimas dos décadas y se ha posicionado como barrio de cabecera dentro del distrito.

La llegada de nuevos vecinos al barrio, no obstante, también tiene una repercusión directa en las celebraciones populares del mismo. Los nuevos habitantes del barrio, al no haber compartido, por ejemplo, la *Velá* y la fiesta en la calle, no participan de ella. Además, el hecho de que la administración municipal sea ahora la responsable de su organización, ha propiciado que la participación vecinal, en general, sea ahora más reducida y que se canalice únicamente a través de las pocas asociaciones que trabajan por el barrio, cada vez menos numerosas.

Sin embargo, esta situación ha favorecido considerablemente a la Hermandad de Ntra. Señora de los Dolores. Desde su conversión en Hermandad de Penitencia, se ha convertido en autentica embajadora del barrio, ofreciendo al resto de la ciudad una imagen de barrio unido, orgulloso de sus orígenes populares. Reflejo de este orgullo, por ejemplo, es que la Hermandad del Cerro sea la única de Sevilla que toca el himno de Andalucía al inicio de su salida y que haya tratado, sin éxito aún, que dicha salida fuese declarada como Bien de Interés Cultural (BIC), por su singularidad y representatividad.

Estas son tan sólo algunas pinceladas sobre las imágenes con las que se identifica uno de los barrios supuestamente con mayor identidad colectiva de toda Sevilla. Aunque en el imaginario popular Triana permanezca aún como cabeza de lista de esos barrios señeros y singulares de la capital hispalense, El Cerro es habitualmente presentado como el barrio de mayor carácter de toda la periferia. Sin embargo, El Cerro o, mejor dicho, sus habitantes no son generadores de ninguna identidad propia. Son agentes de transformación y transmisión de una cultura compartida y de un acervo motivado por el arraigo.

Ciertamente, las imágenes de identificación y los discursos que de éstas se derivan están estrechamente ligados a los procesos que afectan al conjunto del barrio. Son imágenes plurales, relacionales y polisémicas, con base en la realidad social, que han cambiado a lo largo del tiempo y que, sin duda, han nutrido el imaginario colectivo. La antigua fábrica de HYTASA, la *Velá*, la salida del Martes Santo, sus casitas bajas, entre otros, son un patrimonio con un valor de uso, son un patrimonio que las gentes del barrio tienen para sí y comparten con el resto de la ciudad.

Aunque el protagonismo continúe recayendo en los vecinos y vecinas de El Cerro del Águila, la de implicación de estas imágenes abarca ahora la ciudad entera. Sus transformaciones y su continuidad dependen también de los procesos del resto de la ciudad. De ahí la importancia de centrifugar el patrimonio cultural urbano y de poner el foco sobre los barrios y sobre esas manifestaciones que, aun sincontar con una declaración de tipo patrimonial, forman parte de un patrimonio vivo, con sus contradicciones, reducciones, instrumentalizaciones, etc. Manifestaciones, en este caso, que conforman un foro de la memoria para los habitantes de El Cerro del Águila.

BIBLIOGRAFÍA

ALMOGUERA, P.; HERNÁNDEZ, J. (1999). *El Cerro del* Águila. De periferia a ciudad. 1a edición. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

ALONSO GONZÁLEZ, P. (2017). *El Antipatrimonio. Fetichismo y dominación en Maragatería*. 1a edición. Madrid: CSIC.

ARIÑO VILARROYA, A. (2009).“La patrimonialización de la cultura y sus paradojas“ en GATTI CASAL DEL REY, G.; MARTINEZ DE ALBÉNIZ EZPELETA, I.; TEJERINA MONTAÑA, B. (coords.), *Tecnología, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. 1a edición. Bilbao: Universidad del País Vasco.

BERMÚDEZ REQUENA, J. M. (2010). *La Velá de Nuestra Señora de los Dolores de El Cerro del Águila*. 1a edición. Sevilla: Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores.

CARRERA DÍAZ, G. (2016). *Propuesta metodológica para la documentación y gestión del patrimonio cultural inmaterial como estrategia de desarrollo social y territorial*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CHOAY, F. (1992). *Alegoría del patrimonio*. 1a edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

CRIADO-BOADO, F.; BARREIRO, D. (2013).“El patrimonio era otra cosa“ en Estudios Atacameños: arqueología y antropología surandinas. No. 45, pp. 5-18. Disponible en *https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/54* (última consulta: 19 de febrero de 2019).

DAVALLON, J. (2014).“El juego de la patrimonialización“ en ROIGÉ, X.; FRIGOLÉ, J.; DEL MARMOL, C. (Coords.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural*. 1a edición. Valencia: Germania, D.L.

HERNÁNDEZ, J. (1999). *El Cerro del Águila e HYTASA. Culuras del Trabajo, Sociabilidad e Imágenes de Identificación*. 1a edición. Sevilla: Diputación de Sevilla.

LOBO MANZANO, L. (1974). *Un barrio de Sevilla: El Cerro del Águila*. 1a edición. Sevilla: Universidad de Sevilla.

MORENO, I. (1985). *Cofradías y hermandades andaluzas*. 1a edición. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S. A.

SÁNCHEZ-CARRETERO, C.; QUINTERO MORÓN, V. (2017). “Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio ‘democratizador” en Revista Andaluza de Antropología. No 12, pp. 48-69. Disponible en *http://digital.csic.es/handle/10261/148449* (última consulta: 19 de febrero de 2019).

SANTAMARINA, B. (2013).“Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial“ en Revista de Antropología Social. No. 22, pp. 263-286. Disponible en *https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/43191/40954 (última consulta: 19 de febrero de 2019*).

SANZ, N. (2018).“Desplazando el cetro: la periferia como patrimonio cultural urbano“ en SANZ, N. (Ed.), *La periferia como Patrimonio Cultural Urbano*. 1a edición. México: UNESCO.

SMITH, L. (2006). *Uses of heritage*. 1a edición. Reino Unido: Routledge Ediciones.

CIUDADES SOÑADAS, CIUDADES ENMASCARADAS, LAS ALEGORÍAS DE SAUL STEINBERG

Dreamed Cities, Masked Cities, The Joys of Saul Steinberg

Luis García Gil
Universidad Politécnica de Madrid
luisgarciagil@arkitools.com

Javier Francisco Raposo Grau
Universidad Politécnica de Madrid
javierfrancisco.raposo@upm.es

Resumen

El ingenio de Saul Steinberg, una de las grandes figuras mundiales de la ilustración y el dibujo periodístico del siglo XX, se nutre de una mirada nostálgica y sagaz de la Europa que dejó atrás en 1941. ¿Podrían, por tanto, ser sus dibujos una alegoría de las ciudades soñadas en Europa en el siglo XIX, como crítica a la metrópoli americana y en especial la ciudad de Nueva York? La mirada de Steinberg, desde los márgenes de la arquitectura, ¿en qué términos es comparable a la poesía que Baudelaire propone sobre París?, ¿son las reflexiones de ambos, las de un creador que se encuentra con la ciudad-metrópoli y la describe con la mirada de quien es extraño? Sus dibujos buscan asilo en las multitudes, en su reflejo, en la máscara del ser cotidiano que habita y construye la ciudad y a cuyas calles se asoman los resplandores de la futura y desconsolada forma de vida del ser humano en la gran metrópoli. ¿Es Steinberg un *flâneur*, tal y como lo interpreta Walter Benjamin?¿Podríamos encontrar una relación con las primeras contribuciones a la descripción narrativa de la multitud que se encuentran en Poe y Baudelaire? La obra de Steinberg nos propone una reflexión sobre lo impersonal y lo absurdo de la existencia humana. ¿Su obra, retoma y desarrolla la herencia de artistas como Daumier, Klee o Grosz? ¿Es Saul Steinberg un artista que dibujó la memoria urbana de su época?

Palabras clave

Steinberg, máscaras, alegorías.

Abstract

The ingenuity of Saul Steinberg, one of the world's great figures of 20th century illustration and journalistic drawing, is nurtured by a nostalgic and sagacious look at the Europe that he left behind in 1941.Could his drawings, therefore, be an allegory of the cities dreamt of in Europe in the XIX century, as a critic of the American metropolis and especially of New York City? In what terms is Steinberg's gaze, from the margins of architecture, comparable to the poetry that Baudelaire proposes about Paris? Are the reflections of both of them, those of a creator who meets the city-metropolis and describes it with the observation of someone who is a stranger?His drawings seek refuge in the crowds, in their reflection, in the mask of the everyday being that inhabits and builds the city, in whose streets can be seen the glimmers of the future and disconsolate way of life of the human being in the great metropolis.Is Steinberg a "flâneur", as interpreted by Walter Benjamin? Could we find a connection with the early contributions to the physiognomy of the crowd found in Poe and Baudelaire?Steinberg's work proposes a reflection on the impersonal and the absurdity of human existence. Does his work take up and develop the legacy of artists such as Daumier, Klee or Grosz?Is Saul Steinberg an artist who drew the urban memory of his time?

Keywords

Steinberg, masks, allegories.

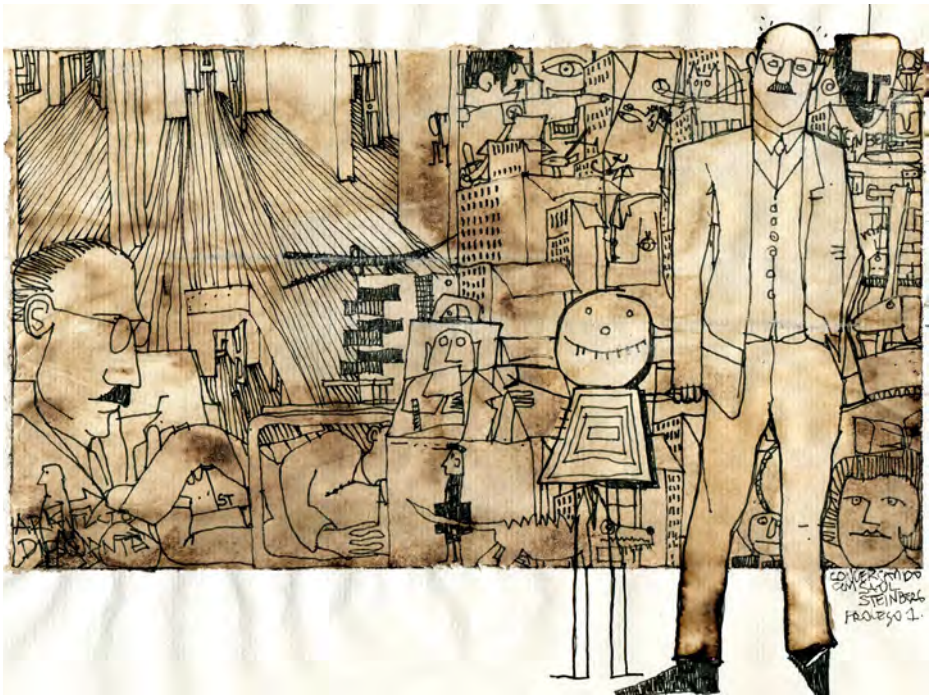


Fig.1 - Saul Steinberg, orígenes S ST01. Fuente: Elaboración propia Luis García Gil (2020)

> ”Si mi vida, o la tuya, o la de cualquier otro, se tradujeran en arquitecturas, quien sabe qué construcciones increíbles serían, faltas de lógica, qué desperdicio de materiales, qué milagrosos equilibrios, qué terrenos equivocados” (Steinberg, 2012: 36).

Lo escrito sobre artistas y sus obras, en muchas ocasiones, está lleno de tópicos y en algunos de los casos se entrevé una cuestionable intención de construir identidades para arrogarse los méritos de sus sentimientos, sus personalidades y sus herencias creativas. Cuando se tiene la oportunidad de adentrarse en los actos creativos de un personaje tan singular y reconocido como Saul Steinberg es fácil caer en tópicos. Evitar estas trampas supone ir un poco más allá y adentrarse en las circunstancias que rodearon su vida, su infancia, su formación, su difícil huida de la Italia fascista, en definitiva, reconocer a un *flâneur* del siglo XX.

Muchas de estas circunstancias quedaron dibujas en una obra singular como el Mural para Pabellón de los Estados Unidos de la Exposición Universal de Bruselas de 1958, entendido como el resultado inevitable de una época, una determinada sociedad y una biografía concreta, todo ello expresado a la luz de la aguda inteligencia y original destreza de un irrepetible autor. Esta ponencia se propone revisar alguno de estos reflejos, brillos y sombras de Saul Steinberg.

Saul Steinberg nació el 15 de junio de 1914 en Ramnicul Sarat, un pequeño pueblo en el sudeste de Rumania, en el seno de una familia judía. A los pocos meses de su nacimiento su familia se trasladó a Bucarest. Sus padres fueron Moritz y Rosa. Durante los primeros años de su vida solía pasar los veranos en Buzau, un pueblo cerca de Bucarest, donde su abuelo era sastre militar, así la infancia de Steinberg transcurre ente el taller de su padre y la sastrería de su abuelo. El oficio del padre de Saul Steinberg era el de encuadernador de libros, en Bucarest montó una pequeña fábrica de cajas de cartón, donde se imprimían textos o marcas sobre pliegos de cartón, que posteriormente se manipulaban para construir cajas y que Steinberg recuerda con estas palabras, “se amontonaban en grandes bloques de cajas superpuestas que adquirían el aspecto de fantasiosas arquitecturas de cartón” (Steinberg, 2012: 14). Una infancia singular en los recuerdos de Steinberg.

Podemos imaginar a Steinberg entre prensas, sellos, tipografías, daguerrotipos, cajas, cartones, libros, cueros, colas, líneas, trazos, restos de papel, textos incomprensibles, un espacio increíble, un paraíso

para la imaginación de un niño, lugares como los que describe H.G. Wells en su libro, *La puerta en el muro*[1], un gran teatro de máscaras, de extravagantes personajes de opereta disfrazados con barrocos trajes militares, caretas de impensables mostachos. Un escenario entre ríos de tinta, fluidos de colores, azul, rojo, negro, grandiosas letras de caja, mayúsculas, minúsculas, imprentillas, prensas, mesas de montar. Un gran mundo para un pequeño ser entre cajas y embalajes. Una ciudad para la imaginación de un niño.

Quizás Saul Steinberg sintió, lo que tan maravillosamente expresa José Ángel Valente en el *Elogio del calígrafo*, cuando recuerda los tiempos de la infancia:

> "Durante mucho tiempo, ese tiempo largo e interminable que llamamos infancia y que más tarde descubrimos que representa toda la duración de nuestra vida, creí que cuando los adultos hablan de alguien que escribía bien, se referían a una persona que tenía el Arte de mi padre. Después pensé haberme equivocado, pues supe o creí saber o me dijeron que había calígrafos y escritores. Volví, luego de transcurridos largos años, a mi pensar y sentir originales y sólo reconocí, ya para siempre, como único Arte verdadero el de componedor de letras y rasgos enlazados que forman las palabras, el Arte del calígrafo" (Valente, 2002: 31).

¿Recordaría Saul Steinberg a su padre, en su taller, cortando cartones, enlazando letras, palabras y textos, montando cajas con elegantes formas y gestos antiguos? ¿Qué quedó de ese tiempo en su memoria? Y algo quedó cuando Saul Steinberg comenta, "Nada se pierde de aquello que está depositado en la memoria" (Steinberg, 2012: 12). Y ese pasado, sus vivencias de infancia y sus recuerdos, sin saberlo, iban a ser una parte esencial del origen de sus signos, el teatro de su absurdo, el fin de sus negocios. Pero estos negocios no fueron los suyos, su arte no fue un fin, sino más bien un medio, una nueva poesía dibujada, una representación de la épica del siglo XX.

1. LAS CIUDADES SOÑADAS

En los comienzos de 1920, en la Europa que salía de la Gran Guerra, se estaban solidificando las luchas sociales, los sectarismos, el antisemitismo y la crisis financiera que daría paso a la ascensión del fascismo y el nazismo. Como diría Walter Benjamin, los sueños y utopías del siglo XIX empiezan su singular metamorfosis hacia las pesadillas del siglo XX. Rumania no es ajena a estas circunstancias y se convulsionó con violentas demostraciones de racismo y pogromos, conducidas por organizaciones universitarias protofascistas y populistas. En estas circunstancias, inicia Saul Steinberg su formación en la escuela elemental Liceul Matei Basarab[2], que recuerda como un lugar "abarrotado y difícil colegio, devoto mayormente del latín" (Smith, 2006: 251) un niño ceñudo y miope, que no usó gafas hasta los veintiún años. En 1932, se graduó en el Instituto e inició su formación en a la Universidad de Bucarest, frecuentando los cursos de Filosofía y Letras, tiempos en los que soñaba con ser escritor.

En 1933, Saul Steinberg empieza el viaje que acabaría siendo su personal *Odisea*. Sin saberlo, estaba dando sus primeros pasos para convertirse en un ciudadano del mundo, un paseante de ciudades, entre arquitecturas decimonónicas y las nuevas vanguardias. En este año, empieza su formación de arquitecto en el Real Politécnico de Milán, en la Facultad de Arquitectura, dirigida por el arquitecto Piero Portaluppi y el profesor de dibujo, diseñador y arquitecto Tommaso Buzzi, con una línea formativa tradicional, pero también atenta a las nuevas tendencias del momento, bajo la influencia "racionalista" y los primeros trabajos de Le Corbusier. Saul Steinberg es alumno del arquitecto Giò Ponti, dibuja arquitectura "dal vero" (Steinberg, 2012: 55) en Milán y en sus viajes de campo. En este tiempo, conoce a su compañero de clase Aldo Buzzi[3], con el que mantendrá una amistad durante toda su vida. El 16 de abril de 1940, Saul Steinberg, se diploma en el Real Politécnico de Milán como Doctor Arquitecto.

---

[1] El protagonista de la historia traspasa físicamente una puerta como algo auténtico, que le permite pasar a una realidad inmortal. Saul Steinberg recoge en su memoria los recuerdos y nos muestra el otro lado del muro a través de sus dibujos como paraísos perdidos.

[2] Steinberg asistió a la escuela secundaria en el Liceul Matei Basarab, que enfatizó materias académicas como el griego, el latín, la filosofía, la ciencia, así como música y arte.

[3] Aldo Buzzi (10/08/1910 - 9/10/2009) fue escritor, guionista y arquitecto. Compañero de Saul Steinberg en sus años de estudiante en Milán, su amistad se prolongó hasta la muerte de Steinberg en 1999.

En el diploma se puede leer; "… di razza ebraica …"[4], un claro ejemplo del sectarismo de estos momentos históricos.

En esta Italia fascista y muy influenciada por el nazismo, entre septiembre y noviembre de 1938 aprueban las primeras leyes racista y antisemitas, en junio de 1939 una nueva ley racial prohíbe a los judíos ejercer profesiones cualificadas. En estas circunstancias a Steinberg le será imposible conseguir trabajos legales en Italia. En 1940 se quedó indocumentado y a partir de 1941 Steinberg pasó a ser un apátrida y fue arrestado, pasando seis semanas en un campo de internamiento en los Abruzos. Bajo estas circunstancias, Steinberg inició un desesperado periplo para conseguir los visados que le permitieran abandonar Italia. Después de un primer intento fallido vía Barcelona, consiguió salir de Italia hacia Portugal. En junio de 1941 dejó Lisboa en barco, cruzó el Atlántico, llegando a ver la silueta de la ciudad de Nueva York desde el puerto, pero solo tenía una visa de tránsito y no pudo desembarcar, terminando su odisea con una escala indefinida en la República Dominicana.

Permaneció durante cerca de un año en Ciudad Trujillo, esperando que le concedieran los visados para entrar en los Estados Unidos. Durante ese tiempo trabajó en el periódico local *La Nación* y colaboró, a través de la oficina del editor Cesar Civita[5] en Nueva York, en revistas como la bonaerense *Cascabel* y envió una gran cantidad de dibujos a diferentes revistas americanas, con la finalidad de demostrar que podría mantenerse y trabajar en los Estados Unidos. El 25 de octubre de 1941, mientras Steinberg esperaba sus visados, se publicó su primer dibujo en *The New Yorker*[6]. Con la ayuda de Cesar Civita y de los parientes de Steinberg, se inician los trámites para ser reclamado y admitido en los Estados Unidos de América.

Esta lucha de cuatro años, sorteando burocracias y persiguiendo visados mientras sobrevivía errante y sin patria, permite comprender la fascinación que desarrolló Steinberg por los documentos, los informes, los sellos, los tampones de caucho, ese mundo burócrata que certifica que somos reales, la institucionalización de la condición humana. Esta emigración forzada, este viaje angustioso para poder sobrevivir, dejó atrás un tiempo que Saul Steinberg siempre rememoró como uno de los mejores de su vida, y dejó en su memoria imágenes alegóricas de una vida soñada, una Europa en transformación, una Italia en tránsito entre las arquitecturas clásicas y decimonónicas y también una Italia futurista, violenta, con unas arquitecturas fascista que discurrían entre el racionalismo europeo y la arquitectura totalitaria, entre Giuseppe Terragni y Marcello Piacentini

Cuando se analiza la vida de Saul Steinberg no se puede eludir la influencia de sus vivencias de infancia, su formación como arquitecto, su origen hebraico y sus primeros pasos como dibujante e ilustrador. En Milán permanecería ocho años, en los que no dejó de dibujar. Entre 1936 y 1941 publicó cerca de 300 dibujos en las revistas satíricas *Settebello* o *Bertoldo*, revista bisemanal que popularizó un tipo de humor absurdo o abstracto, llegando a conseguir una gran popularidad. Saul Steinberg viajó llevando consigo estos ecos, con estos reflejos, con sus proyecciones de la Italia fascista, con sus recuerdos de Milán y, como no podía ser de otra manera, se enfrentó, con su mirada crítica, a la metrópoli americana y en especial de la ciudad de Nueva York.

2. LA MIRADA PARALELA

Saul Steinberg nunca ejerció la profesión de arquitecto y con un cierto grado de ironía escribió, "Tenía claro que nunca me habría convertido en arquitecto, debido al horror, inherente a la arquitectura, de tratar con la gente. Lo sabía desde el principio, pero continué adelante. Se aprenden cosas elementales,

[4] Diploma de Steinberg del Politécnico, fechado el 16 de abril de 1940, e inscrito en "Saul Steinberg ... di razza ebraica" - "de la raza hebrea". Saul Steinberg Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale.

[5] César Civita, (4/09/1905 - 9/04/2005), fue editor y empresario italiano. Director general de Arnoldo Mondadori Editore en Italia en 1936. En 1938, emigró con su familia a Nueva York y en 1941 se trasladó a Buenos Aires, donde fue representante de Walt Disney en Argentina, fundó la *Editorial Abril* en aquel año. Uno de los principales artífices de que Saul Steinberg pudiera entrar en los Estados Unidos de América, a quien apoyo y alentó en sus primeros pasos como dibujante.

[6] *The New Yorker* es una revista estadounidense semanal que publica críticas, ensayos, reportajes de investigación y ficción. Es la revista en la que colaboró Saul Steinberg durante toda su vida profesional.

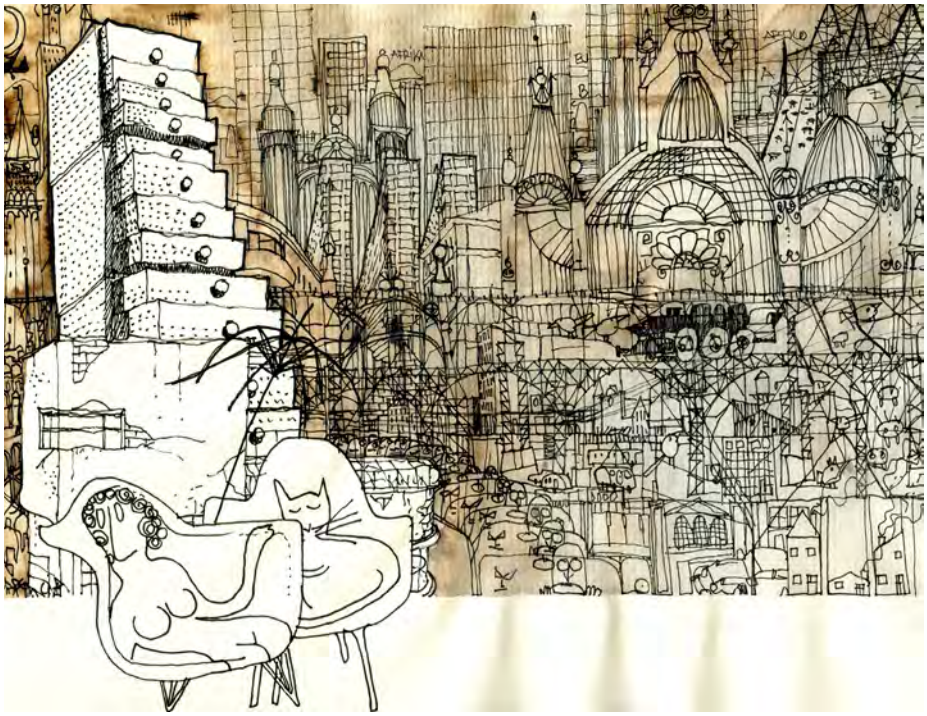


Fig. 2 - La mirada Steinberg, S ST02. Fuente: Elaboración propia Luis García Gil (2020)

como sacar punta al lápiz" (Steinberg, 2012: 12), más allá de este comentario, se puede apreciar que los dibujos de Steinberg son fruto de lo vivido y aprendido en su periodo de formación como arquitecto y no pasa desapercibido que, en muchas de sus obras, manda la línea, como si sus dibujos fueran planos de unas arquitecturas existenciales. Steinberg mira, analiza y desmonta, con herramientas o estrategia de arquitecto, piensa como un arquitecto y dibuja como un escritor enlazando líneas o ilustraciones al modo de un relato. Steinberg se consideraba un novelista que dibujaba en vez de escribir, y en el prólogo de Cartas a Aldo Buzzi, 1945-1999, Aldo comenta, "No escribía, porque para escribir se necesita una lengua, una lengua madre que él no tenía. Ni el rumano, tosca ´lengua de pastores´, ni el italiano o el inglés, no conocidas a fondo, como habría querido" (Buzzi, 2012: 13).

Su aventura americana pudo haber sido como la de *El extranjero* de Albert Camus, llevándole a ser alguien indiferente a su nueva realidad por resultarle absurda e inabordable y acabar convirtiéndose en un ser pasivo y escéptico frente a todo y a todos. Pero Saul Steinberg se enfrenta al Nuevo Mundo con el espíritu de los descubridores, entendiendo el descubrimiento como una gran aventura, observando cada detalle con el minucioso interés que merecen las grandes construcciones, sin perder la capacidad de sorprenderse y con entusiasmo por desvelar lo nuevo, analizarlo, entenderlo y también integrarlo o quizás confrontarlo con las claves del pasado, con la curiosidad crítica de un investigador en su laboratorio. Descubrir con todos los sentidos disponibles, dejándose impregnar de todo lo que le rodea, como las planchas de cartón del taller de su padre se dejaban impresionar por los signos o tipos que acabarían por conformarlas y dotarles de una identidad diferenciada. Descubrimiento también en el sentido de revelación, mostrar la verdad desnuda una vez despojada de pretextos encubridores. Steinberg, aparece en los Estados Unidos como un náufrago al que la Guerra Mundial ha arrojado a las costas americanas, va a iniciar la revelación de una verdad que de otra manera difícilmente podría haber sido alcanzada, en palabras de Arthur C. Danto, "Steinberg realmente era un Robinson Crusoe y se dedicó a explorar esta cultura extravagante, haciendo un cierto número de descubrimientos simples y útiles en sus varias expediciones por autobús, tren y automóvil, aprendiendo del exterior lo que los estadounidenses comunes y corrientes daban por sentado como el tejido de sus vidas" (Danto, 1992: VIII). Steinberg, europeo hasta las entrañas, sobrevive explorando este nuevo mundo, viajando por territorios desconocidos para un europeo y usando su pluma para contarnos sus vivencias, llegando mucho más allá de lo que sus ojos vieron. Sus descubrimientos abrieron puertas a nuevas formas de interpretar el lenguaje artístico y reveló la narrativa de la banalidad, el exotismo de lo corriente, y con sus dibujos llevó la existencia humana a transitar por los límites del absurdo.

Steinberg se sitúa en el límite, en el no-lugar, en lo inmaterial, un lugar del pensamiento humano que nos permite mirar al centro, ver lo esencial desde los márgenes de lo real. En sus exploraciones recorre los Estados Unidos de punta a punta, sus ciudades, sus pueblos, sus paisajes, sus gentes, los disecciona y los dibuja. No se olvida de Europa, de Milán, de Venecia, de París, del Mundo y de las certeras líneas a través de las cuales Steinberg lo representa. Como Italo Calvino nos cuenta en sus *Ciudades Invisibles*, Saul Steinberg dibuja historias de las ciudades visitadas, reinventadas, de sus calles, de sus arquitecturas, como las convoluciones de una concha de nautilo, miradas a las culturas vivas que las construyeron, a las historias europeas modernas y a las de un Nuevo Mundo, intrínsecamente ligadas a la historia de sus ciudades. De alguna manera lo dibujado por Saul Steinberg retoma la mirada del *Angelus Novus* de Paul Klee[7], que para Walter Benjamin era el ángel de la Historia, aquél que mientras vuela ve las ruinas del pasado y se siente empujado al futuro al que le da la espada.

Steinberg disecciona la sociedad americana de postguerra y sus dibujos podrían compararse con la obra de Edgar Allan Poe o quizás con la poesía de Charles Baudelaire. Textos que describen perfectamente lo que era el escenario de la humanidad de finales del Siglo XIX, la ciudad industrial, Londres y París, las experiencias del ser humano de la metrópolis, un mundo impersonal, una multitud sin fin. Poe ejerce una gran influencia en Baudelaire y ambos revelan las desgracias del mundo industrial, dejan atrás los prejuicios románticos sobre las ciudades y se adentran en el nuevo concepto de las grandes ciudades, como lugares capaces de albergar lo mejor y lo peor. Aparece el caminante ocioso, actor de la ciudad-metrópoli, con la misión de espiar a la multitud, necesitado del continuo viaje, ajeno a un domicilio estable, disfrazado, enmascarado, el *flâneur*[8].

Los dibujos de Saul Steinberg podrían interpretarse como una mirada cautiva en las influencias culturales de finales del siglo XIX, el testimonio dibujado de un *flâneur*, que se reconoce cuando Steinberg comenta “Me interesa muchísimo el periodo inmediatamente anterior a mi nacimiento, y siento no haberlo visto. Tengo la impresión de que haciendo un esfuerzo de voluntad lo habría podido ver.

Es un tiempo tan cercano a mí que parece como si lo conociera perfectamente, y me enternece pensar en él” (Steinberg, 2012: 13).

3. “FLÂNEUR” DE LA METRÓPOLI DEL SIGLO XX

Saul Steinberg es militante de sí mismo, es un creador único, que no se refugia en la multitud, la atraviesa, para poder actuar en solitario. Es un maestro del collage y creador de actos poliédricos y su obra camina transversalmente por el dibujo, la pintura, la escultura y las cuidadas ediciones de sus obras. El mundo del Arte nunca supo donde situar la actitud de Saul Steinberg, que el crítico Harold Rosenberg describe como, “Saul Steinberg es un pionero de los géneros, un artista al que no se puede encasillar en una categoría. Es un escritor de cuadros, un arquitecto de la palabra y de los sonidos, un dibujante de reflexiones filosóficas” (Rosenberg,1978: 10). Su estrategia creadora y su posicionamiento vital podría ser definido, bajo mi libre interpretación, como un *flâneur* de la metrópoli del siglo XX, donde sus obras reflejaron los resplandores de la futura y desconsolada forma de vida del ser humano en la Metrópoli.

Saul Steinberg es, *El hombre de la multitud*[9], y su mirada se proyecta fugitiva de lo circunstancial y de lo eternamente transitorio, recoge lo esencial y evoluciona el arquetipo del *flâneur*, que Baudelaire describe en su obra *El pintor de la vida moderna* o en *Estampas parisienses*, como un paseante desocupado,

---

[7] *Angelus Novus* es un dibujo a tinta china, tiza y acuarela sobre papel, pintado en 1920 por el pintor suizo Paul Klee y adquirido posteriormente por el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin. El título de la obra, Angelus Novus, remite a una leyenda judía originaria del Talmud. Este motivo sirvió de inspiración a Benjamin para su famosa teoría del *Ángel de la historia*, una visión pesimista del devenir histórico como un ciclo incesante de desesperación.

[8] El término *flâneur* data de los siglos XVI-XVII, y hace referencia al acto de pasear, al esparcimiento, a menudo con el matiz peyorativo de “perder el tiempo”. Fue Walter Benjamin quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante el pasado siglo.

[9] En referencia al libro de Edgar Allan Poe, *El Hombre de la Multitud*.



Fig. 3 - Amigos enmascarados, S ST03. Fuente: Elaboración propia Luis García Gil (2020)

atento a lo distinto, a lo imperceptible, y que en su época representaron las obras de Honoré Daumier o las fotografías de Jean Eugène Auguste Atget. Las influencias de Poe y Baudelaire, con sus escritos sobre la sociedad de finales del Siglo XIX, en lo referente a lo humano y su entorno es indudable. Y así artistas como Paul Klee, George Grosz, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, el fotógrafo Robert Frank y el propio Saul Steinberg, lo proyectaron y reflejaron en sus obras.

A Saul Steinberg quizás le molestaran los comentarios sobre la influencia de alguno de estos artistas en su obra, lo cierto es que caminaron antes, durante y después que él por los territorios de la creación, la revolución y la evolución del Arte del Siglo XX. Steinberg recoge la mirada crítica de Grosz, la sutileza y la línea de Klee, las maneras grotescas e irónicas de Picasso, la provocación de Duchamp o la lateralidad social del objetivo del fotógrafo Robert Frank. Steinberg no copia, sino que revisa y reinventa los lenguajes de alguno de los artistas que más admiró y que, sin duda, influyeron en sus obras.

4. MÁSCARA DEL SER COTIDIANO

Fue Walter Benjamin quien, después del análisis y revisión de la obra literaria de Baudelaire, retoma y redefine la figura del *flâneur* como un agente representativo de la sociedad urbana y moderna. A raíz de este interés de Benjamin, el *flâneur* tomó un cierto protagonismo para la filosofía, la sociología, el arte y la literatura. Probablemente Saul Steinberg en las representaciones de sus experiencias urbanas, está proponiendo una relectura de un *flâneur* del nuevo mundo, sobre todo de Nueva York, sin olvidar las ciudades del Viejo Mundo. Su mirada es universal y su obra gráfica, en muchas ocasiones, redefine alguno de los manifiestos Dadaístas con sus escandalosas premisas contestatarias o redibuja personajes que protagonizan las obras de Franz Kafka o de Eugène Ionesco y el teatro del absurdo, "¡Mírenme bien! Soy un idiota, soy un farsante, soy un bromista. ¡Mírenme bien! Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. ¡Soy como todos ustedes! "(Tzara, 1963: 23). Steinberg, en sus dibujos, nos hace pensar y sus personajes, "…se parecen todos a alguien que conozco…" (Barthes, 2001: 117) y nos ofrece sus máscaras como la nueva imagen del hombre tardo-moderno, casi como un acto revolucionario, próximo a las posiciones Situacionistas y su obra se alinea con el pensamiento de Guy E. Debord [10], cuando propone que el Arte del futuro, sería la subversión a través de situaciones o no sería

[10] Guy Ernest Debord (28/12/1931 – 30/11/1994). Fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la



Fig. 4 - El Pabellón de Bruselas 1958, S ST04. Fuente: Elaboración propia Luis García Gil (2020)

Arte y debemos recordar que el Situacionismo supuso una aportación fundamental del vanguardismo mundial y sobre todo europeo, en el intento de fusión de Arte y Vida.

Las máscaras, los dibujos y las situaciones que documenta Steinberg, quizás no fueron creados como actos revolucionarios, pero revisan una sociedad llena de clichés y formalismos, de apariencias y de disfraces sociales. El Arte crítico de Saul Steinberg no lleva a la revolución de la sociedad moderna, pero sí está sustentado en un permanente cuestionamiento crítico que nos pone frente al espejo con todo aquello que el orden establecido se empeña en ocultar. En ese sentido es subversivo, como lo son necesariamente las revoluciones. Steinberg representó uno de los últimos reductos donde el sujeto fue capaz de configurar su propio mundo en función de sus deseos y necesidades históricas, y mantenerse alejado del fetichismo de la mercancía. En sus reflexiones comenta, “El mundo del Arte es tan complejo, diletantesco y lleno de imprevistos por estar también estrechamente ligado a la fama y al dinero. Un mundo especial, que a veces tiene alguna similitud con el mundo de los proxenetas. Los intermediarios transforman en dinero la pasión por el Arte, tanto del que lo produce como del que la compra” (Steinberg, 2012: 64), y sigue siendo un artista fundamental, que transformó radicalmente el lenguaje gráfico al tomar una posición estética frente a la existencia humana. Así pues, para Steinberg, su arte fue un acto social y político, una praxis a través de la que realizó y se reconoció verdadero; una praxis fuera de la cual no hubiera podido quizá ser. La obra de Steinberg no aburre a sus espectadores, sus dibujos, siempre les deja jugar con lo que no se ve y Steinberg comenta, “Lo que intento hacer es decir con la pintura algo más de lo que el ojo ve” (Steinberg, 2012: 56).

5. RECUERDOS. BRUSELAS 1958

La obra de Steinberg, sin lugar a duda, es verdadera y comparable con las de Poe, Baudelaire, Daumier, Joyce, Klee o Grosz, artistas que, entre muchos otros, dejaron testimonio en sus obras de su

Internacional Situacionista (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista.

visión crítica y mordaz de la sociedad de su tiempo. Una de las obras de Steinberg que mejor sintetiza lo expuesto en esta ponencia, es el extraordinario mural que creó para Pabellón de los Estados Unidos en la Exposición Universal de Bruselas de 1958 [11].

En 1957, Saul Steinberg recibió el encargo de crear una obra para del Pabellón Americano de la Exposición Universal de 1958, la primera Gran Exposición Universal que se organizó después de la Segunda Guerra Mundial y que se desarrolló en plena Guerra Fría con una gran rivalidad entre los pabellones de los Estados Unidos y la Unión Soviética. Los comisarios del Pabellón Americano, Peter G. Harnden, James S. Plaut; y Bernard Rudofsky, se plantearon la necesidad de crear una obra que construyera, "un montaje de la parafernalia empleada por Los Americanos en la vida cotidiana " (Renn, 2013: 21), y pensaron en Saul Steinberg, a instancias de Bernard Rudofsky, para que formalizar un mural en la confianza de que era el artista más capaz para manejar el tema, de tal manera que no sólo fuera divertido, sino también informativo, irónico y atractivo.

Steinberg crea un monumental collage, con una longitud total de más de setenta metros. La temática que desarrolla es una proyección del panorama de la vida cotidiana en los Estados Unidos. Dibuja y compone un grandioso collage, donde representa desde el ajetreo y bullicio de la Gran Ciudad, al mundo aparentemente idílico de las comunidades rurales. En los primeros planos de los murales dominan las figuras humanas, a veces solitarias, a veces como muchedumbres de personajes acumulados sobre los murales. Aunque Saul Steinberg tenía experiencia en la creación y ejecución de murales siempre había trabajado con metodologías que podríamos llamar más tradicionales, en este caso Steinberg se decanta por montajes construidos con fotografías ampliadas de sus propios dibujos sobre los que apoya personajes y situaciones. Los murales son un amplio proceso creativo desarrollado con el lenguaje del collage, donde Steinberg expone su extensa gama de influencias artísticas que pueblan su mundo imaginario, fusiona el lenguaje moderno con un lenguaje de investigación sobre gran variedad de técnicas y materiales.

La primera propuesta de Steinberg fue de un solo muro de más de 36 metros (120 pies), posteriormente Steinberg consideró que necesitaba más espacio y pidió que el muro se extendiera, pero las condiciones espaciales del pabellón lo hacían imposible y los comisarios de la exposición consensuaron la ejecución del trabajo de Steinberg por secciones. El resultado final se desarrolló en ocho secciones temáticas, seis de ellas con copias de dibujos de Steinberg, ampliados y pegados a los paneles, paisajes urbanos de poblaciones rurales, puentes, ciudades y varios escenarios americanos. El mural se titulado *The Americans* y está compuesto por las siguientes secciones temáticas:

En *Downtown- Big City*, Steinberg propone la visión de la América Urbana, la línea y la masa pugnan por dominar el espacio, el orden frente al desorden. El mural es un collage de hombres delgadísimos, mujeres angustiadas y cabezas-máscara, sobre espacios fugados de rascacielos con vocación de dibujo infantil y maravillosos puentes infinitos. Es la América de los años 50.

Cocktail Party, representa un ambiente denso, ruidoso, una atmósfera cargada, socializa entre humo, palabrerías y alcohol. Steinberg radicaliza la composición y sitúa sus personajes sobre un opresivo fondo negro. La representación abstracta de la palabra, de los discursos vacíos, parece como si Steinberg se hubiera transfigurado en Jason Pollock, quizás "homenaje" o critica al Expresionismo Abstracto.

En *California, Florida y Texas*, Steinberg revisa, con papeles recortados y pintura, los temas de sus dibujos de 1951. En la mitad izquierda del panel, Steinberg presentaba una variopinta tripulación, desde señoras mayores cubiertas de piel, jóvenes gigolós y boxeadores, que miran al espectador, mientras que el centro se representa un desfile cívico de ciudadanos perfectamente institucionalizados, cierra el mural en su lado derecho, con una serie de monumentales *majorettes* desfilando por el panel.

[11] El Pabellón Americano fue diseñado por el arquitecto Edward Durell Stone. El comisariado expositivo fue dirigido por un comité formado por el arquitecto Peter G. Harnden; el fundador y primer director del Instituto de Arte Moderno de Boston (más tarde el Instituto de Arte Contemporáneo), James S. Plaut; y el arquitecto y diseñador Bernard Rudofsky.

Baseball, es una composición ligera, el panel se construye sobre el dibujo de un de los estadios que Steinberg debió visitar en la gira que realizo en 1954, siguiendo al equipo de Milwaukee a través de algunos estados como Filadelfia, Chicago, Cincinnati, … Sobre este dibujo apoya seis figuras muy estilizadas como fantasmas que flotan en este escenario tan delicadamente dibujado por Steinberg, es la idealización del deporte nacional.

En *Farmers- Middle West*, la composición bascula sobre tres objetos que oscilan sobre la superficie del mural, como péndulos flotantes, un caballo-balancín y dos mecedoras trasformadas en damas-mueble, varios granjeros y un sucedáneo de James Dean. Los personajes habitan un lugar que más que una ciudad del medio oeste americano parece ser alguno de los paisajes que Steinberg dejó olvidados en la Europa de 1941. Steinberg representa la imagen estereotipada de los americanos rurales, en sus porches o en sus mecedoras se convierte en un ejercicio de juego de palabras visual.

Drugstore-Small Town, es una composición de mínimos, la representación de los santuarios populares *Diners* o *Drugstores*, lugares que asombraron a Steinberg donde lo menos importante era comer, eran espacios fugaces. En las ciudades y pueblos pequeños son los lugares sociales y se solía comercializar productos farmacéuticos. Eran uno de los lugares favoritos para Steinberg, y traslada a este mural, la sensación de amplitud con dibujos y composiciones de líneas claras, utilizando pocas figuras recortadas, recreando eficazmente la experiencia de sentarse en mostradores de formica blanca o en cabinas de paneles rojos bajo el resplandor de la iluminación artificial. En la composición se puede intuir una lejana referencia de Steinberg a Mondrian.

En *Main Street-Small Town*, Steinberg dialoga con una amplia variedad de figuras arquetípicas de la sociedad americana, vaquero con camiseta de cómic, un hombre de piernas largas, una mujer con una larga coleta de cola de caballo y pantalones vaqueros recortados, hombres locales que llevan camisas estampadas. Personajes variopintos, que podrían habitar cualquier calle de una pequeña ciudad americana, ciudad que queda representada en el paisaje de fondo de este panel.

Por último, en *The Road-South and West*, Steinberg representa parte de sus recuerdos de trotamundos, sus viajes en auto o en bus por los estados americanos, nos muestras las sombras de figuras paradas al borde del camino. Siluetas, máscaras, cabezas voladoras y sombreros flotantes, fragmentados, mujeres altísimas y vaqueros flacuchos. Una composición perturbadora, muy distante de la América de Hollywood y los anuncios, más bien un territorio entre las vallas publicitarias y una heterogénea multitud de personas que viven en los pequeños pueblos, en comunidades costeras o en las grandes metrópolis.

Steinberg acometió el trabajo en el mismo Pabellón, dibujando, cortando, desgarrando, pintando y manipulando trozos de papel y luego pegándolos sobre las superficies fotográficas premontadas y fue tanteando la colocación de las figuras y formas antes de pegarlas, no quiso acometer el trabajo sobre paneles completamente desnudos de semejantes dimensiones. En este proceso Steinberg entendió, como Picasso cuando realizó sus primeros cuadros-collage en torno a 1912, que el lienzo debía tener imágenes en la superficie sobre las que añadir pintura, papeles, periódicos, restos de carteles u otros objetos. El collage es una técnica de capas y superposición de materiales que el artista descontextualiza para que el conjunto sea más que la suma de las partes. Estratégicamente Steinberg tenía clara la manera de actuar con la dificultad añadida de las dimensiones a las que se enfrentaba.

El collage es un medio plástico donde la relación entre la superficie y la profundidad, la ilusión óptica y la representación, provocan en el espectador una percepción entre lo visual y lo táctil. Los paneles, en la exposición de Bruselas 1958, eran una experiencia corporal. El collage siempre ha sido un lenguaje que Steinberg ha manejado con soltura y maestría, recogiendo de sus orígenes su pasado provocativo y a menudo político, donde Steinberg incorpora material vernáculo o vulgares, para celebrar o criticar la vida cotidiana y los acontecimientos actuales.

The Americans es un encuentro entre lo estético del material, la forma de su manipulación, el dibujo y su línea. Pero de una manera marginal y lateral el trabajo de Saul Steinberg también podría sugerir un encuentro entre los lenguajes creativos europeos y americanos plasmados en este mural, siendo

de alguna manera un trabajo autobiográfico sobre su propia experiencia americana, lo que da mayor veracidad al trabajo de Steinberg.
Tan solo una duda que Steinberg comparte con un fiel amigo Aldo Buzzi, “En apuros, he de hacer un mural de cien metros para la exposición de Bruselas, debo usar la cabeza, enjuiciar (el tema es la gente en USA, ¿Cómo se dibuja a los Negros?)” (Steinberg, 2012: 36). Y de manera salomónica Steinberg no los representa. ¿Era esto un rechazo explícito?, ¿era tal vez una extraña forma de solidaridad dirigir su afilada crítica solo hacia los blancos americanos?, ¿los problemas raciales de la sociedad americana quedaron fuera de su experiencia y renunció a mostrarles el interés suficiente? En cualquier caso, es un hecho que llama la atención.

6. REENCUENTROS. COLONIA 2013

En el año 2013, el Museo Ludwig de Colonia organizó la exposición *SAUL STEINBERG. The Americans*, donde presentó el colosal mural-collage, por primera vez desde que fue creado para la Exposición Universal en 1958, la exposición del mural en su totalidad se acompañó de un gran número de dibujos, collages y máscaras de Steinberg de la misma época, que revelan y muestran gran número de paralelismos en estilo y motivos con los murales de la Exposición de Bruselas y ayudaban a comprender este trabajo en el contexto más amplio de la obra del artista. Poder visitar esta exposición fue una experiencia única que me permitió tener una impresión muy objetiva del valor real de la obra de Saul Steinberg, que habitualmente solo se puede estudiar en reproducciones, libros publicados o medios digitales. El escenario era perfecto para exponer el trabajo de Steinberg en el contexto del Arte Pop y Abstracción de posguerra y poder dejar constancia de las nuevas experimentaciones y desafíos de la obra de Steinberg.

Sin duda este trabajo supone un momento de inflexión en la obra de Saul Steinberg, esta obra es precursora, se anticipa en años a lo que está por venir. Steinberg propone e investiga la ruptura entre el límite y la forma, enfrenta las consideradas Artes Mayores con las Artes Menores. Steinberg refleja y se vuelve hacia América, entre lo típico y lo tópico, a sus idiosincrasias y siempre con su mirada sutil, irónica y nunca exenta de humor. Mira a los Estados Unidos con la mirada atenta y expectante de un exiliado, observando y registrando fenómenos como la cultura del automóvil de la posguerra y el desarrollo urbano, pero también es crítico con la cultura de conformismo social y la sensación sociológica de la alienación. Steinberg es un creador delicado, escéptico, culto y retórico, que se nutre con avidez de los lenguajes de los movimientos moderno, del Expresionismo Abstracto estadounidense y que desde la originalidad de sus dibujos abre la puerta del Arte a los nuevos medios, a las portadas de las revistas, al dibujo humorístico elevado a categoría de pensamientos filosóficos, en definitiva, al Arte del pueblo. Steinberg de una manera directa, pragmática y aparentemente sencilla, está tendiendo puentes entre el mundo creativo de artistas como Juan Gris o Kurt Schwitters, sus collages o su Dadaísmo burgués y las tendencias artísticas que están a punto de aparecer en el panorama de la década de los años 60, con artistas como Richard Hamilton, Jasper Johns, Robert Rauschenberg o Andy Warhol.

The Americans propone un serio debate entre pintura, dibujo y collage. El mural se resuelve con ensamblajes de grotescas y exageradas formas humanas construidas con materiales de desechados, fragmentos de periódicos desgarrados, monumentales figuras de cartón, formalizadas con bordes irregulares, fusionadas con delicados dibujos de línea. Acciones y estrategias que fueron pioneras de obras como las de Claes Oldenburg. Steinberg, como otros artistas de su época, explora la relación dinámica entre el Arte y la cultura de masas y no se puede evitar asociaciones directas y obvias con lo que se conocería como Pop Art. La escala monumental de The Americans también anticipa las obrasde gran tamaño, como las que desarrollarán algunos de los artistas Pop Americanos como James Rosenquist y también dialogan con las estrategias de Pollock, o con las composiciones de Jasper Johns, Robert Rauschenberg. El año 1958 no solo es, desde mi punto de vista, un año clave para la obra de Saul Steinberg, sino que además es un momento de transición en el Arte americano, se presentan las significativas exposiciones de Johns y Rauschenberg en Nueva York y Frank Stella crea sus primeras pinturas Negras, Allan Kaprow ejecuta su primer Happening y el Arte Pop empieza a dar sus primeros pasos en los Estados Unidos.

7. CONCLUSIONES

Saul Steinberg tiene un lugar destacado en la historia del Arte Moderno, su obra desafía cualquier tipo de categorización y cuestiona la narrativa institucionalizada en el Arte de Posguerra, por lo que Saul Steinberg fue un artista fundamental en la vanguardia de los años cincuenta del siglo XX. Steinberg fue un creador honesto con una manera de representar original y aguda, trabajando con sus experiencias vitales, dibujó con gestos que recuerdan a los dibujos de Paul Klee o de Picasso.

Saul Steinberg fue un *flâneur*, un sutil humorista, un hombre serio, que tenía un singular sentido del humor y su obra puede ser considerada como parte del imaginario urbano y quizás, irónicamente, sus dibujos se han convertido en reliquias, objetos de adoración de Arte Contemporáneo del siglo XX.

BIBILIOGRAFÍA

BARTHES, R. (2001). All except you. Saul Steinberg. *Roland Barthes. La Torre Eiffel*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

DANTO, A. C. (1992). Introduction, *Saul Steinberg. The Discovery of America*. New York. Published by Alfred A. Knopf. INC.

ROSENBERG, H. (1978). Saul Steinberg, *Catalogo de la exposición retrospectiva sobre la obra de Saul Steinberg*. New York, Alfred A. Knopf en asociación con el Whitney Museum of American Art.

SMITH, J. (2006) Illuminations, or The Dog in the Postcard, *Saul Steinberg. ILLUMINATIONS*, New Haven, Connecticut. Yale University Press.

STEINBERG, S. Y BUZZI, A. (2012). Reflejos y Sombras, 55. Valencia. Media Vaca.

STEINBERG, S. Y BUZZI, A. (2012). Cartas a Aldo Buzzi, 1945-1999. Media Vaca. Valencia.

TEDESCHINI LALLI, M. (2011), *Descenso del paraíso: los años italianos de Saul Steinberg (1933-1941),* En Modernidad y las ciudades de los judíos, eds. Cristiana Facchini, Búsqueda. Problemas en la historia judía contemporánea. Journal of Fondazione CDEC, n. 2 de octubre de 2011. Disponible en *http://www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=221* (última consulta: 8 de junio de 2020)

TZARA, T. (1983). *Uno, Dos, Tres, Cuatro, Cinco, Seis, Siete Manifiestos Dada.* Barcelona. Editorial: Tusquets Editores, Barcelona.

VALENTE, J. A. (2002). Elogio del calígrafo. *Elogio del calígrafo*. Barcelona. Editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

WELLS, H. G. (2003). *La puerta en el muro.* Barcelona. Editorial Acantilado.

Página oficial de la Fundación Saul Steinberg (The Saul Steinberg Foundation). Disponible en: *https://saulsteinbergfoundation.org/* (última consulta: 8 de junio de 2020).

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LOS TEXTOS ARTÍSTICOS DE LA EDAD MODERNA

The image of the city in the artistic texts of the Modern Age

Verónica Gijón Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha
Verónica.Gijón@uclm.es

Resumen

La literatura artística ha demostrado ser una herramienta muy útil para comprender el fenómeno artístico en diferentes épocas. En la Edad Moderna, se cultivaron varios géneros que tenían la ciudad y la arquitectura como temática principal. Los tratados de arquitectura que comenzaron a aparecer en el Renacimiento, las historias de ciudades que experimentaron un gran florecimiento durante toda la Edad Moderna y los relatos de viaje que prestaron en esta época una atención significativa a las descripciones urbanas. Los tres géneros nos ayudan a comprender la organización de las ciudades y su percepción en la época. El objetivo del presente artículo es realizar una aproximación a la imagen de la ciudad que proyectaban estos textos. También analizaremos sus puntos en común y sus divergencias. Con este propósito nos centraremos en el tratamiento que los tres géneros daban a los edificios de las ciudades. Comprobaremos la importancia de los edificios en la creación de la imagen de la ciudad moderna mediante el análisis de casos concretos.

Palabras clave

Literatura de viajes, historia urbana, tratados arquitectónicos, ciudades de la Edad Moderna.

Abstract

The artistic literature has proved to be an extremely useful tool to understand the artistic phenomenon in different historical periods. Several literary genders which have the city and the architecture as the main topic were cultivated in the early modern period. The architectural treatises that began to appear in the Renaissance, the history of cities that experienced a great flowering during the modern age, and the traveller's tales that paid significant attention in this period to urban descriptions. The three genres help us to understand the organization of the cities and their perception in this period. This article aims to make an approach to the image of the city projected by this kind of text. Furthermore, we will analyze their common grounds and their divergences. For this purpose, we will focus on how the buildings of the town are treated in the three genders. Also, We will check the importance of building in the creation of the city in the early modern age by the analysis of specific cases.

Keywords

Travel literature, urban history, architectural treatises, cities in early modern period.

1. LA CIUDAD EN LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

La llegada del Renacimiento conllevó una serie de cambios políticos y culturales que afectaron significativamente a la evolución de la concepción de la ciudad. Los arquitectos del primer Renacimiento se vieron a sí mismos como los profesionales competentes para hacerse cargo de las intervenciones urbanísticas. El nuevo concepto de ciudad nacido de la atenta lectura de las fuentes clásicas y pasados por la tradición medieval, llevaron a estos primeros artífices a concebirla como un todo que se podía planificar. Por esta razón, a lo largo del Renacimiento, se generalizó la publicación de tratados que proponían modelos de ciudades ideales o se centraban en el diseño de sus edificios. Dichos tratados constituyen la base teórica del urbanismo del Renacimiento y de centurias posteriores (Franchetti Pardo, 1985: 33-44; Muratore, 1980: 128).

Algunos tratadistas como Alberti o Palladio se limitaron a dar orientaciones sobre la planificación urbana, pero otros como Pietro Cataneo y Filarete realizaron diseños completos de ciudades ideales en las que se preveía la situación de todos los edificios necesarios para la vida urbana (*Fig. 1*). Las ciudades diseñadas por estos arquitectos solían tener un plano circular o poligonal con los baluartes formando puntas que le daban a la ciudad un perímetro estrellado. Los edificios ligados al poder estaban siempre en una o varias plazas situadas en el centro de la ciudad. Filarete colocó este tipo de edificios en las tres plazas centrales de Sforzinda, su ciudad ideal (1990:119-120). Para Francesco di Giorgio el palacio del señor debería estar cerca de la plaza central, y si era posible, más elevado que el resto de las construcciones (1841:193). Scamozzi también situó en la plaza central el palacio del príncipe, la catedral y todos los edificios dedicados al gobierno municipal (1714: 164). Pietro Cataneo, por su parte, propuso diversos modelos de ciudad ideal, en los que los edificios ligados al poder siempre estaban situados en las plazas y las calles principales (Guidoni y Marino, 1985: 50). Los palacios de las clases dirigentes fueron los edificios más presentes en los escritos de los autores renacentistas, no solo por su situación en una zona preminente de la ciudad, sino porque su diseño era el más cuidado y el mejor estudiado por todos los autores.

Esto se debe, sin duda, a que los tratados seguían los intereses de las clases dirigentes urbanas de la época. buscaba mantener el equilibrio de las diferentes facetas de la vida de la ciudad. Un equilibrio establecido por y para los poderosos de la época, las cortes principescas y la burguesía urbana (Hauser, 2009: 331). Vitruvio ya afirmaba que la disposición de las casas debía depender de la dignidad y la posición económica de sus individuos (2000:243-244). Según Alberti, desde la antigüedad, los estados habían dividido a los hombres según su talento y el papel que cado uno jugaba en la sociedad. Cada tipo de edificio correspondería a una clase social.

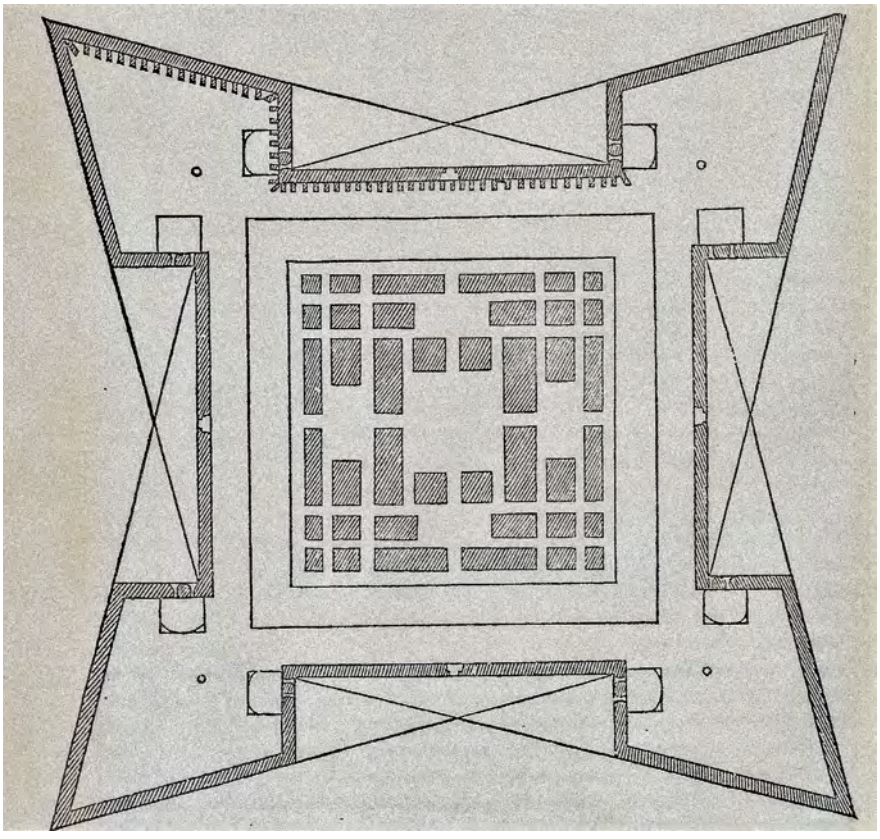


Fig. 1 - Modelo de una ciudad ideal Cuadrada.
Fuente: Pietro Cataneo, I Quattro primi libri di architettura, (1554)

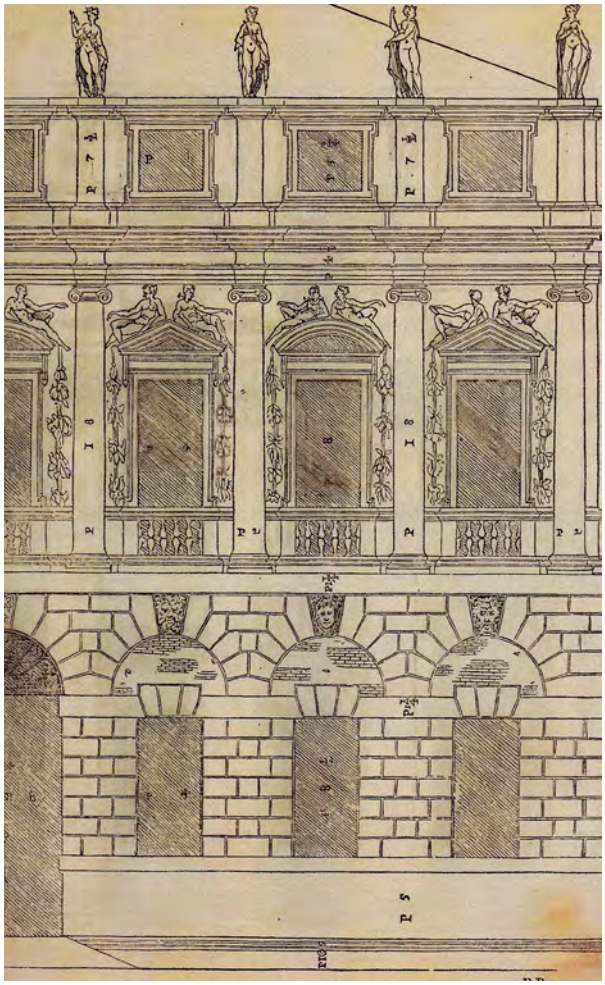


Fig. 2 - Fachada del Palacio del conde Valerio Chiericato en Vicenza. Fuente: Andrea Palladio, I Quattro libri dell'architettura (1616)

El miembro más ilustre era al que se le había encomendado el poder político, ya lo ejerciera en solitario con otras personas, aunque en el primer caso, esta persona detentaría una posición más prominente en la escala social (1991: 165-168,195). Alberti establecía la diferencia entre las casas de los soberanos, las de los ciudadanos ricos y las de los que tenían menos poder económico (1991: 199-139).

Los tratados del siglo XVI persisten en la diferenciación de los edificios según las clases sociales a las que pertenecen sus ocupantes, pero reflejan cada vez más el papel de los soberanos absolutistas y los presenta como ordenadores de la ciudad. Así, desembocamos en la planificación de las capitales absolutistas del siglo XVII (Fantoni, 2002: 7-12). La importancia que alcanzaron en esta época las casas de los soberanos y de la nobleza queda patente en los tratados del Andrea Palladio y Sebastiano Serlio, en los que se incluyeron verdaderos catálogos de viviendas diseñadas para los poderosos (*Fig. 2*) (Palladio,1986: 769-844,821).

Las viviendas eran un modo de ostentación y legitimación de las clases diligentes o de los que aspiran a integrarse en ellas (Soria Mesa, 2007: 210). Esta realidad ya estaba presente en los tratados. Alberti justifica el uso de los ornamentos sólo en las casas de los poderosos, porque sirven para legar su fama a la posteridad (1991: 370). Filarete afirmaba que los príncipes que apoyaban a los buenos arquitectos ganarían la fama y la honra en el futuro (1990: 253). Esta concepción de la arquitectura pervivió en los tratados del siglo XVII y llegó a otras naciones. Podemos verlo en la obra de dos autores españoles: San Laurencio de San Nicolas que hizo referencia a los palacios de los Reyes Católicos «tienen los Católicos Reyes de España, en sus reinos, Palacios y Alcázares para ostentar su grandeza» (1796: 215). Juan Caramuel ensalzaba la figura de Felipe II como mecenas y rey arquitecto (1679: proemial, II 15-16). Los tratadistas que diseñaron ciudades ideales también prestaron atención a las viviendas del resto de la población. Siguiendo el principio de adecuación del edificio a la función, Filarete describía las casas de los comerciantes, de los artesanos y las de los pobres. Cada una de ellas contaba con estancias que permitían al propietario desarrollar sus actividades cómodamente. La casa del mercader debía tener almacenes, y la del artesano un taller, además de espacio para guardar los materiales. En el caso de los pobres, el autor instaba a los arquitectos a que hicieran lo que pudieran Ya que "tal casa no necesita mayor medida ni distribución de sus miembros […] porque éste tiene poco dinero y no precisa calentarse los cascos para gastar, sino para saber administrarlo (1990: 200-201)". Francesco di Giorgio Martini se hizo eco de las ideas de Filarete en su tratado y recogió tres tipos de casas: la de los campesinos, las de los estudiosos y la de los artesanos (1941: 174-175). Pietro Cataneo también diseñó dos modelos de casa para personas particulares (1554: 51v- 52r).

El resto de los edificios de la ciudad también tenían cabida en los tratados de arquitectura. Francesco di Giorgio Martini establecía la colocación de la casa de los oficiales, la aduana y los bancos cerca de la plaza central de la ciudad. Los miembros de un mismo oficio debían estar colocados todos juntos, los que no fueran contaminantes o ruidosos debían estar en las calles principales y el resto lo más

apartados posible del centro de la ciudad (1841: 193-195). Scamozzi dispuso los lugares de gobierno, justicia, la aduana y el arsenal en la plaza mayor; al lado del palacio del príncipe y de la catedral (1714: 164). Otros autores también situaron la catedral, símbolo del poder religioso, en el centro de la ciudad junto al palacio del príncipe. Los demás edificios dedicados a la fe, como iglesias parroquiales y conventos estarían dispersos en el entramado urbano. Filarete situó los conventos y las iglesias parroquiales en unas plazas secundarias que se abrirían en las calles que unían las torres de la muralla con la plaza central (1990: 120).

Los tratadistas también previeron la existencia de lugares dedicados a las clases más desfavorecidas, como los hospitales de pobres; o para actividades marginales como la prostitución. Filarete planificó la construcción de un hospital a imagen y semejanza del que había proyectado para Milán. Estaría cerca del foso de la ciudad para poder abastecerlo de agua que limpiara los residuos (1990: 186). Por su parte, Scamozzi, situaba el hospital en las inmediaciones de las plazas secundarias de la ciudad (1714:164). En cuanto a las tabernas y a los prostíbulos, también debían tener cabida. Según Francesco de Giorgio Martini, debían estar cerca de la plaza principal, pero en algún lugar cubierto para ocultar los problemas que ocasionaban este tipo de establecimientos. Algunos arquitectos veían conveniente dotar a las ciudades con edificios de ocio inspirados en las ciudades clásica, por ejemplo, Francesco di Giorgio Martini valora la posibilidad de construir baños, teatros y anfiteatros (1841:193-194).

2. COROGRAFÍAS O HISTORIAS DE CIUDADES

La corografía fue un género muy cultivado en la Europa del Renacimiento. Uno de sus contenidos principales era la descripción de ciudades. En un primer momento, se realizaron grandes obras en las que se reseñaban las ciudades más importantes del reino para presentarle al rey o a su sucesor las tierras sobre las que reinaba o que iba heredar. Durante el gobierno de Felipe II, la corografía se puso al servicio de la corona, y la representación de las posesiones de la monarquía española suponían una exaltación del poder del rey planeta. Sus sucesores la dejaron de utilizar en favor de la historia, un género más adecuado para la exaltación de los logros de la nación. Las ciudades vieron muy adecuada la historia que, algunas veces se mezclaba con la corografía, para exaltar sus virtudes y su grandeza de cara a defender sus intereses frente a la corona y otras ciudades. De esta manera, comenzaron a aparecer una serie de textos a los que denominamos historias locales. (Kagan, 1996: 81-83). Las historias locales son descripciones laudatorias que pretenden presentar la ciudad como un paraíso terrenal, con todo tipo de virtudes, como un emplazamiento favorable, la fertilidad de las tierras, un clima benigno, la calidad de sus aguas, etc. Como podemos apreciar, las bondades que se le atribuían a las ciudades descritas en las historias locales eran similares a las que ostentaban las ciudades ideales descritas por los tratados de arquitectura (Cámara, 2008:121).

La corografía y las historias locales utilizaban un esquema preestablecido para describir la ciudad. El *Laudibus urbiun*, un modelo que provenía de la retórica de la antigüedad clásica y que indicaba los puntos que debía tratar cualquier semblanza de una ciudad que se preciase: su antigüedad y sus fundadores, su situación y fortificaciones, la fecundidad de sus campos y aguas, las costumbres de sus habitantes, sus edificios y monumentos y sus hombres famosos (Ortega Román, 2006: 227; Kagan, 1995: 51-52). De toda la información contenida en las historias de ciudades nos centraremos en los edificios y monumentos. Ninguna obra perteneciente a este género nos aporta una descripción completa del entramado urbano y de los edificios de la ciudad, pero sí se mencionaban aquellos rasgos urbanísticos o construcciones que contribuían a enaltecerla o a aportar una imagen singular de ella (Quesada, 1992: 152-155).

Los capítulos dedicados a personajes locales ilustres, eclesiásticos, regidores de ayuntamientos o linajes nobiliarios asentados en la ciudad son muy frecuentes en este tipo de obras. Esto se debe a que la calidad de los ciudadanos se consideraba un signo de estatus para la ciudad, pero no solo se mencionaban por eso, sino que se buscaba demostrar la dilatada presencia de las familias de las elites para demostrar la antigüedad de sus linajes. Por otra parte, la presencia de estas élites urbanas se materializaba en la construcción de edificios que embellecían la ciudad y prestigiaban a estas clases diligentes, que también tenían su lugar en las historias locales (Quesada, 1992: 108-109).



Fig. 3 - Retrato de Juan Hurtado de Mendoza. Fuente: Juan Pablo Martín Rizo, Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Cuenca (1629)

Por ejemplo, Rodrigo Caro, en su obra sobre la ciudad de Sevilla de1634 indicó que había nueve casas de grandes de España y once de señores de título, pero entre todas, se detuvo en la de los duques de Alcalá. No solo la destacó por la calidad del edificio propiamente dicho, sino por la colección de escultura antigua y la biblioteca reunida por Fernando Afán Enríquez de Ribera, titular del ducado en el momento en el que se publicó el libro (Caro, 1634: 63v). Más notable aún es el caso de *Lerma profano sacra*, obra escrita en algún momento del siglo XVII por el maestreescuela de la colegiata de la localidad José Varona. El autor hace una descripción muy detallada de los edificios construidos por D. Francisco Gómez y Sandoval y Rojas, incluido el palacio. La obra presenta al primer duque de Lerma como el mecenas liberal que dedicó su fortuna a engrandecer la ciudad (Varona, nd: 120). Los palacios no eran el único testimonio del mecenazgo de los poderosos, sino que también debemos prestar atención a las iglesias, conventos o capillas funerarias construidas a sus expensas. Las historias de ciudades también se hacían eco de este tipo de edificios, como se puede ver en *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (1629) de Martín Rizo. En esta obra, se incluye en la descripción de la catedral, un catálogo pormenorizado de las capillas funerarias que se encontraban en el templo, detallando sus rasgos arquitectónicos, su mobiliario y reproduciendo las inscripciones de los sepulcros. En el caso de las familias nobles que no tenían su enterramiento en la catedral, la capilla funeraria aparecía descrita en el apartado dedicado a su linaje, donde también se incluían sus armas y retratos de sus personajes más señalados (*Fig. 3*) (Martín Rizo, 1974:208-300).

Los edificios ligados a lo monarquía suelen tener un lugar en las historias locales, ya que son un testimonio de la relación de la ciudad con la monarquía, otro elemento de prestigio considerado en la época. En algunas ocasiones, se nombraban todos los palacios o fortalezas que se habían construido a lo largo de la historia. Este es el caso de *Excelencias de la ciudad de Valladolid*, de Fray Antonio Daza, que cuenta hasta diez palacios construidos por los reyes desde Alfonso X El Sabio hasta Carlos V (Daza, 1627: 30r-31v). Estos edificios denotaban la presencia de los reyes en la ciudad y su relación con la monarquía (Kagan, 1995: 51-52).

La divulgación de la imagen de la ciudad cristiana era un tópico muy común en las historias de ciudades de la Edad Moderna, en este aspecto los autores presentaban verdaderas compilaciones de las iglesias, conventos, capillas y ermitas existentes en el recinto urbano o en sus inmediaciones. No todos los edificios eran descritos ya que los autores se centraban más en los milagros acaecidos en ellos, las imágenes y reliquias que custodiaban o los comitentes que los financiaron. Este es el caso de *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* de Francisco de Pisa, cuyo segundo tomo inédito fue consagrado a la historia religiosa de la ciudad (1755). Otros autores ofrecían detalladas descripciones de los edificios religiosos más significativos. Prueba de ello es la pormenorizada descripción de la catedral de León que nos ofrece Fray Atanasio de Lobera (1596. 238r-241v).

La antigüedad de la ciudad era un signo de prestigio, y más si su fundador era un personaje célebre. Por eso, los autores intentaban remontar su fundación a los tiempos más remotos. La presencia de construcciones antiguas en la ciudad era una prueba de sus argumentos, aunque en muchos casos no tenían ningún rigor histórico cuando escribían sobre ellas. Muestra de ello es la descripción del acueducto de Segovia realizada por Lorenzo Calvente en la que se atribuye su construcción a Hércules 940 años antes de la fundación de Roma. El autor describió detalladamente el acueducto, y aseguraba que era un testimonio de la nobleza de la ciudad (1610:121r-223v).

Las historias de ciudades no solían recoger el problema social de la pobreza, pero hablaban de algunos edificios destinados a los más necesitados como muestra del carácter caritativo de la ciudad. Es normal que se enumeraran los hospitales, como ocurre en *Antigüedad y excelencias de Granada*, pero no es tan común que se describieran los edificios que alojan estas instituciones (Bermudez Pedraza, 1608:119r-121v).

3. LIBROS DE VIAJES

La literatura de viajes tiene muchos puntos en común con la corografía y las historias locales, hasta el punto de que en ocasiones es difícil diferenciarlas. De hecho, algunas veces las historias de ciudades y las corografías fueron fuentes consultadas por los viajeros para componer sus obras. En otros casos, las corografías fueron el resultado de un desplazamiento realizado por su autor. La literatura de viajes también es un documento fundamental para conocer la ciudad en la Edad Moderna, puesto que la descripción de los núcleos de población es uno de sus tópicos principales. El objetivo de quien escribe un libro de viajes es dar a conocer a otros lectores los lugares visitados. Sin embargo, muchos relatos de viaje de la Edad Moderna quedaron sin publicar y fueron hallados en bibliotecas y archivos siglos después. Por esa razón, podríamos considerar estos textos como recordatorios personales o familiares (Moureau, 2007:13).

Los viajeros también utilizaban el modelo de *Laudibus urbiun*, pero las descripciones de los libros de viajes estaban sujetas a la percepción de sus autores, que no siempre hacían juicios de valor positivos. La descripción de los edificios más notables suele ser muy común en estas obras. Los que más presencia tienen son los religiosos. Casi todos los viajeros hicieron descripciones de las catedrales, aunque también son frecuentes las de iglesias o la de los conventos más importantes. Un buen ejemplo es la descripción de Domenico Laffi de la catedral de Santiago de Compostela. El autor nos informa sobre la planta de la iglesia, la escultura de Santiago y algunos elementos arquitectónicos, como la fachada y las torres. También reparó en la capilla del rey de Francia y en la puerta santa. Los viajeros solían fijarse en los elementos realizados con materiales ricos, rasgo muy valorado en la época. En este caso, prestó especial atención a la puerta sur del templo, que era de mármol y bronce. (Laffi, 1676: 197-200). Otro objeto de interés eran las sepulturas de los personajes ilustres, sobre todo en las de los obispos, nobles y reyes, Muchas de ellas se encontraban en las catedrales y los viajeros solían mencionarlas en sus descripciones. Normalmente solían reparar en las más grandes y llamativas como la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, considerada como una de la más importantes por autores como Madame d'Aulnoy (Le Jumel de Barneville, 1986: 373).

Los alcázares y palacios de los reyes también están presentes en los libros de viajes escritos en la Edad Moderna. Incluso un viajero con una visión tan negativa de España como el holandés Lodewijck Huygens, reparó en el palacio de Valladolid, nos dejó interesantes descripciones de los reales sitios de Madrid y alrededores, y alabó el alcázar de Toledo (Huygens, 2010: 158, 201-216). Para los viajeros estos edificios eran una muestra del poder de los monarcas. No hay que olvidar que buena parte de los escritores de libros de viajes de esta época llegaron a España formando parte de misiones diplomáticas, como era el caso del mismo Huygens.

Las descripciones de los palacios de los nobles suelen estar menos presentes, pero también existen muchos ejemplos. François Bertaut, observador viajero que pasó por España en 1659, hizo referencia a algunos palacios de la nobleza española. En Sevilla, reparó en el palacio de los duques de Alcalá, que en esta época pertenecía a la casa de Medinaceli, porque el linaje de los antiguos dueños se había extinguido. Lo que más le llamó la atención fue el patio. También mencionó el palacio de los duques de Medina Sidonia, del que escribió que era muy antiguo y hermoso. En este caso, utilizó como fuente la historia de la ciudad escrita por Rodrigo Caro (Bertaut, 1682: 145-146). Un caso parecido lo encontramos en los conventos. Ningún viajero llegó a describir todos los conventos de una ciudad, como mucho indicaban cuantos había y visitaban solo los más importantes. En el caso de Toledo, los viajeros que estuvieron en la ciudad desde finales del siglo XV hasta siglo XVIII nos dejaron valiosos testimonios sobre el convento de San Juan de los Reyes, entre los que destacan los de Jerónimo Münzer (1495), que nos sirve de referencia para conocer la fecha de finalización del edificio (1991: 253-

254) y el de Lorenzo de Magalotti, cronista oficial del viaje de Cosme de Médicis por España entre 1667 y 1668. Aunque este autor no tuvo una opinión muy positiva del edificio fue el único que hizo referencia a los dos claustros, ya que el resto se centraron en la iglesia (Magalotti,1933: 156).

Otros edificios notables también tuvieron cabida en los libros de viaje, como las universidades. Muchos viajeros se limitaban a mencionarlas como institución, y solo algunos realizaban descripciones de los inmuebles que las acogían. Este es el caso de Balthasar de Monsonys, que nos dejó una detallada imagen de las dependencias de la Universidad de Salamanca en 1628. El autor hizo referencia a la estructura de los edificios y a algunos elementos decorativos de la fachada de las escuelas mayores o las pinturas de la capilla (Monçonys, 1666: 7-8). Los Hospitales también llamaron la atención de los viajeros, que solían dar detalles de su funcionamiento y sus rentas. Pero también podemos encontrar referencias que aludían a la calidad de sus construcciones, como la apreciación del médico ingles Thomas Platter (1599) sobre el hospital de Barcelona, que le pareció grande y bien construido (Le Roy Ladurie, 2000: 448). Otros autores realizaron descripciones más completas como la que podemos encontrar en el texto anónimo de principios del siglo XVII *Floresta española* sobre el hospital de San Juan de Dios de Granada del que dice que era muy suntuoso y tenía cuatro patios y un cimborrio (Sánchez Costa, 1915: 431-432).

Algunos viajeros también hicieron referencia a las casas ordinarias de las ciudades. Andrea Navajero prestó especial atención a este aspecto durante su viaje por España entre 1524 y 1526. A su paso por Barcelona, aseguró que “las casas son buenas y cómodas, construidas de piedra y no con tierra como en lo demás de Cataluña” (Navajero,1983 :16). En Zaragoza volvió a fijarse en este aspecto afirmando que tenía “hermosas casas de ladrillo y entre ellas una hermosa calle” (Navajero, 1983 :20).

Los prostíbulos y las cárceles no solían ser descritos en los libros de viaje, en el mejor de los casos eran mencionados, como ocurría con el prostíbulo de Valencia, del que se hicieron eco algunos viajeros como Enrique Cock (1876: 245) porque era famoso en toda Europa. Sin embargo, hay algunas excepciones, como Antonio Brunel (1655), que describió la cárcel de Corte de Madrid y le pareció una de las casas más bellas de la ciudad, digna de ser confundida con el palacio de un grande de España (1665:26-27). Las ruinas de la antigüedad también estaban presentes en algunos libros de viajes, el mismo Enrique Cock pudo contemplar el teatro de Sagunto en su viaje a Valencia de 1585 (1876: 245). Navajero por su parte hizo referencia a las ruinas de Itálica entre las que identificó los restos de un anfiteatro, de un templo o de unas termas a los que le habían arrancado el mármol y las piedras labradas (Navajero, 1983:37).

4. CONCLUSIÓN

Los tratados de arquitectura que se publicaron ente el siglo XV y XVI dictaron las normas de la construcción durante toda la Edad Moderna. En dichas obras, está presente la idea de adecuación de los edificios a la clase social y a la posición económica de quienes los habitaban; y de su función como elemento de prestigio y ostentación de los poderosos. Alberti, Filarete y Di Giorgio Martini, incidieron en esta idea, pero los tratadistas posteriores como Serlio o Palladio tuvieron cada vez más presente el palacio del soberano. Los autores de modelos ideales de ciudad como Filarete, Scamozzi o Cataneo señalaban el papel preminente de estos edificios en el trazado de la ciudad, pero también se preocuparon por otros tipos de construcciones necesarias para la vida urbana.

Las historias de ciudades buscaban divulgar el prestigio y la grandeza del municipio. Por esta razón, podemos encontrar descripciones de edificios que por su calidad o singularidad contribuían a dar una imagen positiva de la ciudad. La simple mención o la descripción de estas construcciones eran argumentos que ayudaban a demostrar que la ciudad tenía una serie de características que en esta época se valoraban como positivas. La presencia de ruinas eran un testimonio incuestionable de su antigüedad, los palacios, sepulturas y otros edificios construidos por los nobles demostraban la presencia de esta clase social en la ciudad, y por tanto la calidad de sus ciudadanos. La existencia de una catedral o la abundancia de iglesia, conventos y hospitales presentaban a la localidad como un ejemplo de cristianismo y caridad. La presencia de los reyes se materializaba en la existencia de palacios reales que, cuanto más antiguos eran suponían mayor duración de las buenas relaciones con la monarquía.

Los libros de viaje tuvieron un papel diferente, aunque comparten muchos rasgos con las historias urbanas. Fueron escritos para dar a conocer los lugares que visitaban sus autores. Actuaban como un espejo en el que se reflejaba esa sociedad dominada por las clases diligente. Al igual que los tratados de arquitectura y las historias locales, los relatos de viajes también dieron un lugar preminente a las manifestaciones materiales del poder. Los autores viajeros escribieron sobre los palacios y capillas que a su misma vez aparecían en las historias locales, que eran utilizadas como fuente de documentación en sus escritos. En este caso, su objetivo no era necesariamente laudatorio, sino que sus escritos estaban sujetos a su punto de vista que dependían de muchas variables.

Los tres géneros estudiados guardan una íntima relación entre ellos. Los tratados proporcionaron las nomas a seguir para la creación de ciudades ideales y legitimaron la utilización de la arquitectura como medio de representación social. Las historias locales buscaban presentar los lugares tratados como ciudades ideales que compartían muchos de los rasgos presentes en los tratados de arquitectura, para ello seguía el esquema del *Laudibus urbiun*, en el que se incluían los edificios y monumentos notables de la ciudad. Los libros de viajes compartían este mismo esquema con las historias locales, y daban más importancia si cabe a la descripción de los inmuebles notables de la ciudad. Por este motivo, los tres géneros tratados son de una vital importancia para conocer la arquitectura de la época y el papel que jugaban en la creación de la imagen de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal.

AVERLINO, A. «Filarete» (1990). *Tratado de Arquitectura*, Victoria-Gasteiz, EPHIALTE. Instituto de estudios iconográficos.

BERMUDEZ PEDRAZA, F. (1608). *Antigüedades y excelencias de Granada*, Madrid: Luis Sanchez.

BERTAUT, F. (1682). *Journal de voyage en Espagne; contenat une description fort exacte de ses royaumes, et de ses principales villes; avec le etat du gouvernement, et plusieur tratez curieux, touchand les regences, les asseblées des etat, l'ordre de la noblesse, la dignité des grand d'Espagne, les commanderies, les benefices et les conseils*, París: Chez Rene Guignard.

BRUNEL, A. (1665). *Voyage d'Espagne curieux, historique e politique fait en l'anne, 1565*, Paris: Charles de Sercy.

CALVENTE, L. (1610). *Historia de la vida del glorioso S. Fructos, patrón de la ciudad de Segovia, y sus hermanos San Valentín y Santa Engracia. Contiene la destruyción de España por los moros: grandezas y antiguallas de la ciudad de Segovia; con un compendio de los Reyes y Reynas que han Reynado en España desde que la comenzaron a ganar y restuarar de los moros*, Valladolid: Cristóbal Lasso Vaca.

CÁMARA, A. (2008), "La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro", en *Anales de la Historia del Arte*. Volumen extraordinario. pp. 121-133.

CARAMUEL LOBKOVITZ, J. (1679). *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalem ...: promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escurial*, Vol. I. Vegeven: Imprenta obispal por Camilo Corrado.

CARO, R. (1634). *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería*. Sevilla: André Grandes.

CATANEO, P. (1554). I *quattri primi libri di architettura di Pietro Cataneo Senese*, Venecia: Casa de' figliuoi di Aldo.

COCK, H. (1876), *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Imprenta estereotípia y Galvanoplatia de Ariabau y Cia.

DAZA, A. (1627). *Excelencias de la ciudad de Valladolid, con la vida y milagros del Santo Pedro Regalado*, Valladolid: Juan Lasso de Peñas.

FANTONI, M. (2002). "Una ciudad con forma de palacio: corte y modelos urbanísticos en la Italia del Quinientos", en BRAVO, J. (Ed.), *Espacios de poder: Corte Ciudades y Villas (S. SVI-XVIII)*, Vol. I, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 1-20.

FRANCHETTI PARDO, V. (1985). *Historia del Urbanismo. Siglo XIV y XV*, Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.

GIORGIO MARTINI DI, F. (1985). *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini Architetto senese del secolo XV*. Turín: Tipografía Chirio e Mina.
GUIDONI, E. y MARINO, A. (1985). *Historia del urbanismo. El siglo XVI*, Madrid: Instituto de Estudios de administración Local.
HAUSER, A. (2009). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II, Barcelona: Labor.
JUMEL DE BARNEVILLE LE, M. C. (1986). *Relación del viaje de España*, Madrid: Akal, 1986.
HUYGENS, L. (2010). *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens, 1660-1661*, Madrid: Doce Calles.
KAGAN, R. L. (1995). "La corografía en la Castilla Moderna. Género, Historia, Nación" en *Studia Histórica. Historia Moderna*, Volumen XIII, pp. 47-60.
KAGAN, R. L. (1996). "La corografía en la Castilla Moderna: género, historia, nación" en ARELLANO, PINILLOS, M. C., SERRALTA, F. y VITSE, M. (Coord.) *Studia Aurea. Actas del III congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, Vol. I. Pamplona: GRISO: LEMSO, pp. 79-92.
LAFFI, D. (1676). *Viaggio in Ponente à S. Giacomo di Galitia e Finisterræ*. Bolonia: Santiago Pisarri.
LE ROY LADURIE, E. (ed.), (2000). *Le Voyage de Thomas Platter. 1595-1599 (Le siécle des Platter II)*, Paris: Fayard.
LOBERA A. (1596). *Historia de las Grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y iglesia de León. y de su obispado y patron San Froylan con la del glorioso San Atilano, Obispo de Çamora*, Valladolid: impresor del Rey.
MAGALOTTI, L. (1933). *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669*), Madrid: Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
MARTÍN RIZO, J. P. (1974). *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Barcelona: Ediciones el Albir.
MARTIN VON, A. (1995). *Sociología del Renacimiento*, México: Fondo de Cultura económica.
MONÇONYS. B. (1666). "Voyage d'Espagne fait en l'Année 1628 ", en *Journal des voyages de monsieur de Monçonys, conseiller du roy en ses conseil d'esta & liutenant criminel au siege presidial de Lyon. Où les sçavants trouveront un nombre infini de nouveautez, en machines de mathematique, curiositez de chymie, et convesations des ilustres de ce siécle*, Lyon : Horace Boissat y George Remeus.
MOUREAU, F. (2007). "Descubrimientos y redescubrimientos. Estado actual de los estudios sobre la literatura de viajes", en OLIVER, M. J., CURELL, C., URIARTE C. G. y PICO B. (eds.) *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Berna: Peter Lang, pp.11-20.
MÜNZER, J. (1991) Viaje por España y Portugal, Madrid: Polifemo.
MURATORE, G. (1980). *La ciudad renacentista*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
NAVAJERO, A. (1983). Viaje por España (1524-1526), Madrid: Ediciones Turner.
ORTEGA ROMÁN, J. J. (2006). "La descripción en los libros de viajes: los tópicos", *Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp.207-232.
PALLADIO, A. (1987). *Los Cuatro libros de arquitectura* Barcelona: Editorial Alta Fula.
PISA DE, F. (1755). *En este libro se contienen Los apuntamientos para la segunda parte de la Historia de Toledo que prometió escribir el Doctor Francisco de Pissa Decano en las Facultades de Santa Theologia, y Artes Liverales, y Cathedratico de Escriptura en la Insigne Universidad de Toledo: fechos y ordenados por el mismo, en el año de 1612*. Biblioteca de Castilla-La Mancha, Ms. 193.
QUESADA, S. (1992). *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna.* Barcelona: Universidad de Barcelona.
SAN NICOLÁS DE, FRAY L. (1796) *Arte y uso de la Arquitectura, Madrid, Plácido Barco López*.
SÁNCHEZ COSTA, L. (Ed.) (1915) "La península a principios del siglo XVII", en Foulché-Delbocsr. R. *Revue Hispanique*, Nº. 34, 300-572.
SCAMOZZI, V. (1714) *La idea della architectura universale*, Venecia,Ed. Girolamo Albrizi, Venecia.
SERLIO, S. (1986) *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*, Oviedo, Colegio oficial de arquitectos técnicos de Asturias, Oviedo.
SORIA MESA, E. (2007). *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia.
VARONA, J. (n.d.). *Lerma profano sacra: noticias de la antigüedad, fundación de esta villa y descripción de las nuevas fábricas i templos que erigió en ella el Excmo. Sr. Cardenal Duque, con relación de las fiestas reales en la colocación del Augustísimo Sacramento en la Yglesia Collegial*, Biblioteca Nacional de España, mss. 10609.
VITRUVIO POLIÓN, M. (2000). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.

LA CIUDAD FRONTERIZA: MIRADAS CRÍTICAS DESDE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA

The border city: critical perspectives from art and architecture

Esmeralda Gómez Galera
UCLM
esmeralda.gomez.galera@gmail.com

Resumen

El 13 de agosto de 1961 comenzó la construcción de una frontera que dividiría Berlín durante veintiocho años. La ciudad se convirtió en un paisaje urbano intransitable de este a oeste y el repentino fin de la libertad de tránsito trajo dramáticos efectos para sus habitantes. La experiencia de la ciudad dividida continúa hoy presente en la memoria colectiva y en un paisaje urbano en el cual permanecen las huellas materiales y simbólicas de la antigua frontera.El fenómeno histórico y político del Muro de Berlín, así como la necesidad de pensarlo y reinterpretarlo críticamente, no ha pasado desapercibido en el ámbito de las prácticas artísticas y la teoría de la arquitectura. En la década de los setenta, Rem Koolhaas, Gordon Matta-Clark y Allan Kaprow tomaron la frontera berlinesa como eje de reflexión para desarrollar propuestas críticas que adoptaron formas diversas, desde la producción ensayística de Koolhaas en “The Berlin Wall as Architecture” (1971) y “Exodus, or the Voluntary Prisioners of Architecture” (1972) hasta la acción que Matta-Clark llevó a cabo en la superficie del Muro y documentó en el film “The Wall” (1976-2007), sin olvidar la réplica del Muro que construyó y demolió Allan Kaprow junto a sus colaboradores en “Sweet Wall” (1970). Estos trabajos estuvieron destinados a poner en duda la legitimidad de la división, criticar el poder de la arquitectura y cuestionar los constructos ideológicos de la ciudad fronteriza.

Palabras clave

Muro de Berlín, ciudad, arquitectura, arte, frontera.

Abstract

On August 13th 1961, construction began on a border that would divide Berlin for twenty-eight years. The city became an impassable urban landscape from east to west and the sudden end of freedom of transit brought dramatic consequences for its inhabitants. The experience of the divided city is still present in the collective memory and in an urban landscape in which the material and symbolic remains of the old border survive.The historical and political phenomenon of the Berlin Wall, as well as the need to think about it and critically reinterpret it, has not gone unnoticed in the field of artistic practices and architecture. In the 1970s, Rem Koolhaas, Gordon Matta-Clark and Allan Kaprow took the Berlin border as an axis of reflection to develop critical approaches that took very different forms, from the essays and collages by Koolhaas in “The Berlin Wall as Architecture” (1971) and “Exodus, or the Voluntary Prisioners of Architecture” (1972) to the direct intervention that Matta-Clark carried out on the surface of the Wall and documented in the film “The Wall” (1976-2007), without forgetting the replica of the Wall that Allan Kaprow built and demolished with his collaborators in “Sweet Wall” (1970). These works were aimed at questioning the legitimacy of division, criticizing the power of architecture and highlighting the ideological constructs of the border city.

Keywords

Berlin Wall, city, architecture, art, border.

1. CONTEXTO: EL MURO EN LOS AÑOS SETENTA

En la década de los setenta ocurren dos fenómenos dispares que definen las relaciones entre la República Federal y la República Democrática Alemana y traen consigo importantes cambios en la frontera, tanto a nivel político como a nivel arquitectónico. Por un lado, desde principios de los setenta se produce un giro político hacia el acercamiento mutuo y el diálogo, lo que se denominó con entusiasmo la neue Ostpolitik. Condensada en la clásica formulación de Egon Bahr "Wandel durch Annäherung"[1] (Bahr, 1963: 1), el nuevo programa de política exterior por el que Willy Brandt sería reconocido con el Nobel de la Paz perseguía la mejora de las relaciones políticas y comerciales no solo con la República Democrática Alemana, sino con el conjunto de países que conformaban el Bloque del Este. En líneas generales, se trataba de poner en práctica una nueva política de relajación en el contexto de una Europa atenazada por las crecientes tensiones de la Guerra Fría.

Por destacar dos acontecimientos clave que contribuyeron a modelar la nueva relación entre la RFA y la RDA, en 1970 tiene lugar el primer encuentro entre líderes de las dos Alemanias y en 1972 se produce la firma del Tratado Básico o Grundlagendvertrag, según el cual ambas se reconocían mutuamente como Estados soberanos, deponiendo así las pretensiones de representar al conjunto de la Nación Alemana. Este momento estuvo protagonizado respectivamente por Willy Brandt y Erich Honecker, quienes se esforzaron por hacer la frontera entre los dos Estados algo más permeable a nivel burocrático. Por ejemplo, la RDA concedió limitadas facilidades de desplazamiento, sobre todo para los denominados grupos no productivos, y simplificó para los ciudadanos alemanes de regiones fronterizas los procesos que permitían obtener permisos de visita a la RDA, aunque el movimiento de entrada se vio más favorecido que el de salida. Finalmente, este proceso gradual de acercamiento y reconocimiento mutuo desembocó en la firma por parte de las dos Alemanias (ambas admitidas en Naciones Unidas desde 1973), del Acta final de Helsinki en 1975, que reducía considerablemente las tensiones de la Guerra Fría. Algunos de sus puntos más destacables eran el arreglo de las disputas por medios pacíficos, respeto a derechos humanos, cooperación entre Estados… pero también, y este es un punto esencial, la inviolabilidad de las fronteras.

Si los cambios a nivel político parecían avanzar hacia el acercamiento, las transformaciones materiales en la arquitectura de la frontera interurbana hicieron justamente lo contrario. El Muro de Berlín fue un proceso arquitectónico lento que vivió sucesivas fases de construcción y mejora para disuadir las tentativas de fuga de los ciudadanos de la RDA. Paradójicamente, fue durante el año 1975, mismo año en que se firmaba el Acta final de Helsinki, cuando empezó a construirse el denominado Muro Fronterizo 75 o muro de la cuarta generación que reemplazó a las versiones anteriores. El nuevo muro se elevaba 3,6 metros sobre el suelo y estaba formado por 45.000 segmentos independientes en forma de L, cada uno de ellos era de 1,20 metros de anchura, coronado por un tubo de hormigón. Además, su nueva base, más robusta y estable, posibilitaba que fuera erigido sobre cualquier terreno sin necesidad de cimientos, lo cual aceleraba considerablemente su construcción. Por último, su aspecto hacia los vecinos del oeste era más uniforme y sobrio. La construcción del nuevo muro vino aparejada del recrudecimiento del área fronteriza y la denominada franja de la muerte. En la protección de la frontera se emplearon grandes cantidades de telas metálicas y alambre de púas, se construyeron nuevas trincheras y torretas de vigilancia. De este modo, el contexto de los años 70 es ambivalente: por un lado, se produce el acercamiento político entre las dos Alemanias y una mayor permeabilidad de la frontera a nivel burocrático; por otro, en su dimensión estrictamente material o arquitectónica, esa frontera es más alta, robusta y sólida, más peligrosa, letal e intransitable que nunca.

[1] Que podríamos traducir como "el cambio a través del acercamiento". Aprovecho para comentar que todas las traducciones de fuentes bibliográficas en lengua inglesa que se citan en este texto son propias y han sido elaboradas tratando de responder al sentido original, manteniendo siempre mayúsculas, comillas o cursivas propias de los textos citados.

2. LA MIRADA DE REM KOOLHAAS

2.1. El Muro como arquitectura

Arquitecto y teórico de la arquitectura de origen holandés, Rem Koolhaas se dedicó inicialmente al periodismo en los Países Bajos y posteriormente estudió arquitectura en la Architectural Association de Londres. Desde entonces, ha compaginado ambos quehaceres convirtiéndose en una figura de especial relevancia para pensar las transformaciones de la arquitectura contemporánea. Es destacable la relación que Koolhaas ha mantenido a lo largo de su carrera con la ciudad de Berlín, no porque esta albergue algunos de sus edificios icónicos como la Embajada de los Países Bajos, sino por el continuo trabajo de reflexión crítica y especulación imaginativa que el arquitecto desarrolló en torno a la ciudad, abordando diversas problemáticas como la división creada por el Muro, los vacíos urbanos y la manera de plantear su reconstrucción por parte de la IBA (Internationale Bauausstellung Berlin) en la década de los ochenta, o bien la nueva arquitectura en la ciudad tras la reunificación.

Fue antes de terminar los estudios de arquitectura cuando Koolhaas llevó a cabo su temprano acercamiento al Muro de Berlín. El resultado fue “The Berlin Wall as Architecture” (1971), texto en el cual despliega un análisis formal dejando deliberadamente al margen las condiciones político-ideológicas que condujeron a la división de Berlín y considerando el Muro como gran obra arquitectónica. Una de las sorpresas de este joven estudiante de arquitectura es que se trata de Berlín Occidental, al cual describe paradójicamente como “la sociedad abierta”, el que está cercado por el Muro para hacerlo inaccesible a los habitantes de Berlín Oriental, así como el carácter procesual de una frontera cuya construcción se dilata en el tiempo: “el Muro no es estable; y no es una entidad única, tal como pensaba. Es más una situación, una evolución permanente a cámara lenta, en parte abrupta y claramente planificada, en parte improvisada.” (Koolhaas, 1971: 219)

En su análisis Koolhaas introduce criterios estéticos, aunque no exentos de un trasfondo crítico. Por ejemplo, declara que la arquitectura del Muro es hermosa, si bien hermosa a la manera de una ruina, como lo son las famosas ruinas de Pompeya o el Foro Romano. Con esta comparación, Koolhaas se adelanta a la inevitable desaparición del Muro en el transcurso del tiempo. Más aún, “el Muro sugería que la belleza de la arquitectura es directamente proporcional a su horror.” (Koolhaas, 1971 : 226) Al contrario que en las ruinas históricas mencionadas, la siniestra belleza Muro es proporcional a la violencia con la que ha modelado las conductas sociales y las rutinas de los habitantes, llegando incluso a ser letal. En el texto tampoco faltan comparaciones y categorías de análisis propias del mundo del arte contemporáneo. Al recurrir a dichas categorías, Koolhaas indaga en la posibilidad de concebir el Muro de Berlín como una monumental obra artística cercana a los presupuestos del Land art. Así mismo, elabora inquietantes analogías, por ejemplo, entre la quietud de un campo de minas y el reposo de un jardín japonés o entre las defensas antitanques conocidas como erizos checos y la producción escultórica de Sol LeWitt, basada en la serialidad de elementos y la repetición de formas geométricas básicas. Esta lectura, catapultada por la atenta observación de la realidad, pero a la vez tremendamente distante de la misma, podría ser descrita como un acto de evasión... sin duda constituye un ejercicio de imaginación que trae consigo un momento de suspensión ingrávida frente a la gravedad de los hechos que condujeron a la facticidad material del Muro, de las minas y los tanques.

La mirada estética sirve a un joven Koolhaas para cuestionar la aparente normalidad de la situación, reinterpretarla e introducir en ella problemas de contexto que atentan contra la lógica de un cierto estado de cosas. En efecto, si interpretásemos momentáneamente los erizos checos como una obra de arte ya no sería ese su espacio propio ni su función, incluso podríamos instalar las inofensivas esculturas de Sol LeWitt en su lugar. La mirada estética, y esto es algo que venimos poniendo en práctica desde los tiempos del ready-made duchampiano, tiene la capacidad de liberar a un objeto de la función para la cual ha sido concebido. Si esta función es la perpetuación de una violencia material o simbólica, ¿no es la mirada estética un acto subversivo y tremendamente poderoso? ¿no entronca aquí la estética necesariamente en el territorio de la política?

Si bien desde una lectura sensible a las problemáticas de la Guerra Fría podría percibirse el texto de Koolhaas como salpicado por cierto cinismo, habría que considerar también el potencial interpretativo de su desplazamiento contextual y conceptual: del mundo bélico al mundo del arte. En este último afloran distintas categorías interpretativas, aportando con ello una nueva y compleja visión de la realidad. El mismo Koolhaas reafirmará, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist, el potencial crítico de esta mirada: «he sido acusado de tomar una posición amoral o no crítica, aunque personalmente creo que mirar e interpretar es en sí mismo un paso muy importante hacia una posición crítica» (Obrist, 1999). Es solo este tipo de lectura y despliegue interpretativo el que permite considerar al Muro como una de las obras más emblemáticas de la arquitectura moderna. No obstante, una de las conclusiones que Rem Koolhaas extrajo de este viaje de campo[2] le permitirá centrar futuras investigaciones en la violencia que ejerce la arquitectura como un medio privilegiado de dar forma a los espacios, incluido el espacio social.

2.2. Los prisioneros voluntarios

Solo un año más tarde, Koolhaas realiza el proyecto “Exodus, or the Voluntary Prisioners of Architecture” (1972), su trabajo final para la Architectural Association de Londres. En él toma como premisa la división berlinesa este/oeste y una ciudad diferente, Londres, como contexto para la proyección de su imaginación desbordada y la especulación arquitectónica de carácter distópico, que combina lúcidamente con el empleo de la narrativa. Como si de un cuento o una fábula infantil se tratara, se desvela con cierta inocencia el escenario de la acción:

> “Una vez, una ciudad fue dividida en dos partes. Una parte se convirtió en la Mitad Buena, la otra parte en la Mitad Mala. Los habitantes de la Mitad Mala empezaron acudir a la Mitad Buena de la ciudad dividida, convirtiéndose rápidamente en un éxodo urbano. Si se hubiera permitido que esta situación continuara para siempre, la población de la Mitad Buena se habría duplicado, mientras que la Mitad Mala se habría convertido en una ciudad fantasma.”

Y prosigue :

> “Después de que todos los intentos de interrumpir esta migración indeseable hubieran fracasado, las autoridades de la parte mala hicieron un uso desesperado y salvaje de la arquitectura: construyeron un muro alrededor de la parte buena de la ciudad, haciéndolo completamente inaccesible. El Muro era una obra maestra” (Koolhaas, 1972: 5).

Son remarcables las similitudes con su trabajo anterior. De nuevo, el texto se caracteriza por un desplazamiento, pero esta vez no hacia el mundo del arte sino hacia la ficción especulativa, pues solo en ese marco ficcional pueden producirse las soluciones arquitectónicas propuestas por Koolhaas ante la situación de la ciudad dividida. Junto a la narración, inocente solo en apariencia, el proyecto se expande y evidencia su complejidad en numerosos collages, así como en la descripción detallada de los diez elementos o espacios arquitectónicos que conforman la Mitad Buena. En algunos collages se puede advertir sin dificultad la continuidad con las principales corrientes de la arquitectura utópica: Superstudio y Archigram, que desarrollaron su actividad en los sesenta. Esto plantea interesantes preguntas acerca del poder de la arquitectura para dar forma a nuevos modelos de sociedad, pero también del papel del pensamiento utópico en el contexto de la Guerra Fría... sueños que nacen como utopías, como alternativas deseables, pueden acabar convirtiéndose en pesadillas. Dicha ambivalencia es precisamente la que Koolhaas hace evidente en la insólita circunstancia de los prisioneros voluntarios.

Es indiscutible el poder de la arquitectura, incluso la violencia que un cierto uso de la misma puede llegar a ejercer sobre los cuerpos al distribuirlos en el espacio y limitar los usos del mismo. No obstante, junto a la propia materialidad arquitectónica de la frontera, Koolhaas también llama la atención sobre su potencia simbólica y sus devastadores efectos psicológicos. La frontera, cualquier frontera, no es solamente un muro, sino todo un sistema político, burocrático y simbólico que la dota de legitimidad para ejercer su poder divisorio. ¿Puede una experiencia tan traumática como la del Muro de Berlín repetirse en otro contexto completamente distinto? Londres se convierte en el escenario-espejo donde la

[2] “El Muro de Berlín fue una demostración muy gráfica del poder de la arquitectura y de algunas de sus desagradables consecuencias” (Koolhaas, 1995: Pág. 226).

construcción de La Franja (The Strip) será descrita como alternativa deseable orientada a generar un oasis arquitectónico, aunque de clara naturaleza distópica. Al igual que en Berlín, donde saltar el Muro era en realidad penetrar en la ciudad cercada por él, el movimiento del éxodo urbano se produce en la misma dirección, pero evidenciando sus paradojas: los habitantes de Londres desean ser admitidos en este complejo arquitectónico fronterizo y convertirse en sus prisioneros voluntarios. Disfrutarán así de una extraña libertad confinada…

> "Los habitantes de esta arquitectura, aquellos que son lo suficientemente fuertes como para amarla, se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios, extasiados en la libertad de sus confines arquitectónicos (...) Pronto, los primeros internos suplican admisión. Su número se infla rápidamente y se convierte en un Flujo imparable. Somos testigos del Éxodo de Londres" (Koolhaas, 1972: 7).

En uno de los collages es posible reconocer a aquellas personas que escaparon por las ventanas de la Bernauer Strasse durante la construcción del Muro de Berlín: corren en dirección al ficticio muro londinense para ser prisioneros voluntarios de su arquitectura. A pesar del tono inocente de la narración, como si esta situación de división fronteriza en una ciudad ocurriera por primera vez en la historia, la experiencia trágica del pasado reciente vivido en Berlín está presente en el proyecto de Koolhaas a nivel visual como un eco persistente y traumático. Una vez convertidos en prisioneros voluntarios, conquistada una libertad contradictoria hasta el extremo, ¿cuáles son las características de esta arquitectura-cárcel y de los espacios habitables que provee a su creciente población? Lo que aguarda a los protagonistas del éxodo londinense es una secuencia de espacios monumentales con funciones bien delimitadas. Por ejemplo, el Área de Recepción acoge a los nuevos prisioneros con una gran bienvenida y en ella tiene lugar un entrenamiento-adoctrinamiento que prepara a los recién llegados. El Área Central, desde la cual es posible atestiguar la progresiva decadencia del viejo Londres, ofrece alojamiento temporal mientras se prolongue el periodo de adaptación. A medida que el éxodo se vuelve masivo, la nueva arquitectura avanza y gana terreno a la vieja ciudad que ve amenazada su anterior forma de vida. Como resultado, existe una relación conflictiva entre las dos ciudades:

> "En una confrontación continua con la ciudad vieja, las estructuras existentes son destruidas por la nueva arquitectura, y estallan luchas triviales entre los internos del antiguo Londres y los Prisioneros Voluntarios de la Franja. Algunos monumentos de la antigua civilización son incorporados a la zona después de una rehabilitación de sus cuestionables propósitos y programas" (Koolhaas, 1972: 11).

Los conflictos e intentos de adaptación a una nueva forma de vida que se distancia del viejo modelo urbano se manifiestan por supuesto en la arquitectura, como principal medio para delimitar espacios, funciones y conductas sociales. Otras áreas que forman parte del complejo arquitectónico del nuevo Londres son el Parque de los cuatro elementos, la Plaza de las artes, los Baños; un espacio destinado al exhibicionismo de nuevas conductas sociales, o el Parque de la agresión; donde los prisioneros voluntarios pueden enfrentarse entre ellos en un ambiente especialmente diseñado para fomentar los conflictos violentos. Sin embargo, puede que el espacio más inquietante sea el Instituto de transacciones biológicas, donde son tratadas las enfermedades y crisis mentales que los prisioneros puedan padecer. En un ambiente festivo, los enfermos desfilan públicamente esperando a ser escogidos y atendidos por doctores. Si por algún motivo no pueden ser curados, continúan el desfile colectivo que desemboca en el cementerio. Escenario distópico propio de una sociedad totalitaria y enferma, el Instituto de transacciones biológicas ejemplifica a la perfección la burocratización de la vida, el trabajo y la muerte:

> "La burocracia (...) garantiza a los Prisioneros un nuevo tipo de inmortalidad: este tesoro estadístico, vinculado a las computadoras más imaginativas, no solo produce biografías instantáneas de los muertos en segundos, sino también biografías prematuras de los vivos, mezclas de hechos y extrapolaciones despiadadas, utilizadas aquí como instrumentos esenciales para trazar un curso y planificar el futuro" (Koolhaas, 1972: 17).

Las diferentes áreas y sus funciones bien definidas evidencian el poder de la arquitectura para dar forma no solo al espacio, sino al mismo comportamiento social, efectuando un estricto reparto de lo sensible[3]. La experiencia histórica del Muro de Berlín mostró ya sus efectos devastadores. En el éxodo londinense, nuevamente, la arquitectura es cómplice perfecta de la deriva distópica, burocrática y totalitaria de la sociedad.

[3] Según la expresión acuñada por el filósofo francés Jacques Rancière.

3. LA MIRADA DE GORDON MATTA-CLARK

En 1976 Gordon Matta-Clark, arquitecto de formación, fue invitado por la Akademie der Künste a participar en la exposición "New York – Downtown Manhattan: SoHo", la cual pretendía arrojar luz sobre el fenómeno de explosión creativa; acompañado también por los procesos de desindustrialización y gentrificación, que tuvo lugar en el SoHo en los setenta y que "cambió la manera en que los artistas eran percibidos como actores urbanos" (Shkuda, 2016: 10). De hecho, fue en el contexto neoyorkino donde Matta-Clark había realizado algunos de sus más impresionantes building cuts como "Bronx Floors" (1972) "Day's End" (1975). Tras estas intervenciones en las cuales el espacio arquitectónico es dislocado y abierto al afuera urbano poniendo en práctica los principios de la anarquitectura, Matta-Clark dirigió su atención al Muro de Berlín para el proyecto de la Akademie der Künste.

Si bien en la exposición se mostró un trabajo previo del artista[4], este viajó a Berlín con la intención manifiesta de llevar a cabo uno de sus cortes en la superficie del Muro. Como acertadamente pregunta Angela Lammert, "¿qué podría ser más poderoso en una ciudad dividida que un agujero en el muro entre Berlín Oeste y Berlín Este?" (Lammert, 2012: 70-71). Es curioso que, tras ser disuadido de llevar a cabo tal acción suicida, Matta-Clark valorase por un momento la idea de caminar sobre el Muro[5]. Hubiera sido sin duda una poderosa acción subversiva incluso si no dejaba huellas permanentes... Finalmente, el resultado de su viaje a Berlín fue la acción que quedó registrada en la película "The Wall" (1976-2007). Tras la temprana muerte de Matta-Clark, la película sería recuperada por su viuda Jane Crawford y se proyectaría por primera vez muchos años después en el contexto de la exposición "Raum. Orte der Kunst", organizada también por la Akademie der Künste en 2007, cerrando así un extraño círculo de olvido y redescubrimiento. Siguiendo la oportuna clasificación propuesta por Corine Diserens (Diserens, 2012: 122-123), podríamos describir "The Wall" como una película de performance, en la cual Matta-Clark lleva a cabo acciones frente a la cámara, y que se distingue tanto de sus vídeos de carácter más experimental como de la documentación videográfica de los building cuts.

La bandera de Estados Unidos en el Checkpoint Charlie es la primera escena de la película. Le siguen, al ritmo de una música inquietante, el conjunto de elementos arquitectónicos y simbólicos que forman parte del dispositivo fronterizo: no solo el Muro, sino las torres de vigilancia, las defensas antitanques y las señales de peligro en las cuales se registra el lenguaje de la prohibición: "Warning. You are forbidden to proceed beyond this point". Aquí es donde acontece la acción de Matta-Clark. Mucho más discreta que los planes iniciales, consistió en la intervención directa sobre la superficie del Muro mediante el uso de pintura, plantillas y carteles publicitarios. Los mensajes inscritos, como "Made in America" o "From USSR mit love" son parte de los recurrentes juegos de palabras y desplazamientos conceptuales que Matta-Clark ponía en práctica en el lenguaje, como si pudiera también abrir fisuras en él por las que se colaran nuevas imágenes, interpretaciones lúdicas y a la vez lúcidas de la realidad. Por otra parte, las menciones a los Estados Unidos bien podrían interpretarse como cuestionamientos del proceso de americanización vivido en buena parte del Berlín Oeste y los esfuerzos de propaganda del gobierno estadounidense en el contexto de la Guerra Fría. En la intervención de Matta-Clark también tienen gran presencia carteles publicitarios de productos alemanes que son adheridos al Muro y actúan como evidencia visual del creciente consumismo en la mitad de la sociedad berlinesa.

La policía no tarda demasiado en interrumpir la acción clandestina de pega de carteles. Pero la presencia de estos hombres uniformados no interrumpe la performance de Matta-Clark, a quien reclaman documentación... al contrario, pasa a formar parte de la misma, pues evidencia el estado de control, prohibición y amenaza institucionalizada. En última instancia, muestra que la frontera está también compuesta por cuerpos, uniformes y armas. Tal como lo narra el cámara, Michael Laux, la acción continúa al día siguiente en un segmento menos controlado del Muro, cerca de Mariannenplatz; si bien

[4] La fotografía "Bronx Floor Fragment", 1973.

[5] "Hablamos sobre la situación en una pizzería y valoramos alternativas menos peligrosas. Gordon nos preguntó qué pensábamos de «caminar sobre el muro» en su lugar." (Laux, 2012:171). Solo unos años antes Trisha Brown había llevado a cabo sus "Equipment Dances" (1968-1971), entre las que se incluían las impresionantes "Man Walking Down the Side of a Building" (1970), y "Walking on the Wall" (1971).

lo hace de forma apresurada, quizá más consciente de las posibles consecuencias de este sabotaje al poder simbólico del Muro y a su aspecto visual. Al registrar no solo la propia acción del artista, sino prestar también gran atención al contexto de la misma, "The Wall" es el documento visual de un paisaje urbano, arquitectónico y político desaparecido tras noviembre de 1989.

4. LA MIRADA DE ALLAN KAPROW

En octubre de 1970, el artista americano Allan Kaprow viajó también a Berlín con una beca del German Academy Exchange Service (DAAD) y desarrolló el happening "Sweet Wall" en el corazón de Kreuzberg, Köthener Strasse, colaborando con la Galería René Block y un grupo que sumaba en torno a una docena de personas. La acción tuvo lugar en un descampado en las inmediaciones de Muro de Berlín y consistió en la levantar colectivamente un muro empleando como materiales de construcción ladrillos y pan con mermelada en lugar del clásico mortero. El muro resultante, una frágil estructura de aproximadamente metro y medio de altura y treinta metros de largo, fue derribado colectivamente una vez finalizada su construcción. La precaria estabilidad facilitó el derribo de un muro dulce y en cierto modo inofensivo que, al contrario que el Muro de Berlín, del cual era una parodia o copia imperfecta, nunca tuvo estatus de frontera ni reclamó para sí su poder divisorio. En palabras de Kaprow: "No encerraba nada, ni separaba a nadie. Fue construido en un área desolada cerca del verdadero Muro de Berlín. El verdadero Muro dividió a una ciudad contra sí misma (...) Como parodia, Sweet Wall trataba sobre la idea de un muro. El Muro de Berlín también era una idea." (Kaprow, 1976: 220)

Replicar el Muro de Berlín en sus inmediaciones con un cambio de escala tal permitió a Kaprow, por un lado, reflexionar sobre el original como símbolo y sobre la idea subyacente tras su materialidad arquitectónica, por otro, permitir su construcción y demolición con apenas recursos más allá del tiempo y la energía colectiva movilizada en el trabajo. Poder tirar abajo el muro semicomestible con un empujón coordinado es una suerte de venganza poética... también una metáfora anticipada de lo inevitable, lo que a finales de la década siguiente acabaría ocurriendo con el verdadero Muro de Berlín, derruido por los propios berlineses.

Años antes Kaprow había llevado a cabo una acción similar, por su naturaleza arquitectónica y efímera. En octubre de 1967, tuvo lugar el happening "Fluids" en diferentes espacios públicos de California. Junto a un equipo de voluntarios, Kaprow levantó muros con grandes bloques de hielo que circunscribían un espacio vacío, llegando a constituir estructuras sin techo de aproximadamente nueve metros de largo y tres metros de ancho. Estas arquitecturas destinadas a la desaparición conocieron su desarrollo inevitable: el hielo se derritió y en esta ocasión no fue necesario ningún esfuerzo colectivo para demoler los muros que, al cabo de un tiempo, quedaron reducidos a charcos en el suelo, tal como figuraba en las instrucciones: "durante tres días se construyen por toda la ciudad unos veinte recintos rectangulares de bloques de hielo (de unos 30 pies de largo, 10 de ancho y 8 de alto). Sus muros no se rompen. Se deja que se derritan." (Kaprow, 1967) Lo absurdo del trabajo hecho que se deshace aproxima la premisa de este happening a la incansable labor de Sísifo, el esfuerzo siempre renovado que hemos de hacer para calmar el hambre y la sed. No obstante, al contrario que la roca que aquel empuja en solitario, "Fluids" puede leerse en clave participativa, como una manera de aproximar a los cuerpos, disolver las barreras interpersonales y movilizar los afectos. Los dos happenings mencionados resultan en arquitecturas con fecha de caducidad, construcciones absurdas y autoconsclusivas que contienen en su propia materialidad, de carácter efímero o precario, la semilla de su desaparición.

4.1. Reinvenciones en Berlín

El surgimiento de los happenings tal como fueron definidos por Kaprow en 1959 marcó un momento destacable en la historia del arte reciente principalmente por dos motivos: el desmoronamiento de límites disciplinares y la reformulación crítica de la condición del espectador. Al estar basados en instrucciones, los happenings pueden repetirse en diferentes espacios y tiempos, es decir, son acciones iterables. En el acto de la repetición está contenida la diferencia, por ello en el lenguaje de Allan Kaprow repetir un happening es reinventarlo. Al contrario de lo que sucede con otros medios artísticos, el ha-

ppening carece por definición de una forma única y permanente, no puede fijarse más que en sus instrucciones y en la documentación videográfica o fotográfica. El concepto de reinvención hace hincapié en esta inevitabilidad y, al mismo tiempo, en la necesidad de una disposición crítica que nos lleve a repensar el happening para así recontextualizarlo en las nuevas condiciones espaciales y temporales.

Desde su realización en 1976, "Fluids" ha vivido numerosas reinvenciones. STADT/BILD (2015) fue un proyecto en el cual participaron cuatro de las mayores instituciones artísticas de Berlín acogiendo un conjunto de exposiciones simultáneas alrededor del tema de la ciudad como imagen. En el marco temporal y conceptual de este proyecto se llevó a cabo "Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015", un conjunto de reinvenciones a cargo de varios artistas que tuvieron lugar en diferentes espacios públicos de la ciudad. Los artistas invitados fueron: Olivier Guesselé-Garai, Assaf Gruber, Antje Majewski, Agnieszka Polska, Juliane Solmsdorf, Ahmet Öğüt y Alexandra Pirici. En la reinvención de esta última los propios participantes se convierten también en el material constructivo: en Potsdammerplatz un grupo de setenta performers ocupó la misma área espacial que la estructura original de Kaprow. Al igual que en el happening de 1967, dicha estructura está destinada a deshacerse lentamente a medida que aumenta el cansancio de los participantes que se van retirando voluntariamente de la misma. El esfuerzo físico colectivo presente en la primera versión de "Fluids" se convierte aquí en el mismo material que posibilita, no solo la construcción de carácter efímero, sino su misma duración. Al respecto, Pirici se interroga por el criterio de la (in)utilidad del arte y las formas de producción colectivas, "¿cómo podemos estar juntos de forma abstracta, construyendo colectivamente algo sin un objetivo práctico? Fluids reflexiona sobre la noción de arte en el espacio público, la escultura, el monumento, la autoría, la participación, la producción colectiva y la producción de la colectividad..." (Pirici, 2015) Los cuerpos forman una estructura temporal y una comunidad circunstancial que se desvanece poco a poco. De este modo, la reinvención de "Fluids" supone una reflexión sobre la posibilidad de encontrarnos, estar juntos (mitsein) y construir colectivamente el espacio público (mitmachen). Los cuerpos de los participantes devienen bloques de hielo abandonados a su propio reto y a sus propias capacidades físicas de resistencia. El resultado es una estructura en la cual cada bloque-cuerpo conserva su individualidad, pero entra en contacto y comunión con otros para trascenderla y generar algo mayor que ellos mismos.

En los dos happenings originales de Allan Kaprow aquí analizados, el esfuerzo colectivo levanta construcciones de duración efímera. Arquitecturas frágiles sin una función concreta que, finalmente, se derriten o derrumban… tanto la estructura de bloques de hielo en "Fluids" como la pequeña frontera en "Sweet Wall" pierden su capacidad para circunscribir el espacio o dividir el territorio. En estos muros deshechos reside el potencial crítico de las ideas de Allan Kaprow, orientadas a difuminar fronteras de muy distinta índole: entre el artista y el espectador, entre el original y la copia… En última instancia, derrumban también muros no materiales y dirigen incansablemente sus esfuerzos a tirar abajo el más importante de ellos, aquel que separa el arte de la vida.

5. RELACIONES CON EL LUGAR Y MIRADAS ACTUALES

Los trabajos aquí analizados dificultan la pretensión de establecer un claro límite disciplinar entre arte y arquitectura. Por el contrario, se mantienen en una suerte de espacio indefinido que reclaman para sí, fruto de la confluencia entre curiosidad, criticismo y fluidez. Por un lado, es innegable el componente artístico de los collages de Koolhaas, por otro, las construcciones efímeras de Kaprow son de naturaleza claramente arquitectónica; mientras que Matta-Clark, aunque desarrolló su trayectoria en circuitos artísticos, estudió arquitectura en la Universidad Cornell. Quizá él ilustra mejor que nadie la relación compleja entre ambas prácticas:

> "¿Por qué colgar cosas en una pared cuando la pared misma es un medio mucho más desafiante? Es la rígida mentalidad de que los arquitectos instalan las paredes y los artistas las decoran lo que ofende mi percepción de las dos profesiones. Un simple corte, o una serie de cortes, actúan como un poderoso dispositivo de dibujo capaz de redefinir situaciones espaciales y componentes estructurales" (Lammert, 2012: 75).

En lugar de atender a límites disciplinares, es posible comprender estos trabajos de los setenta atendiendo a la distinta relación que mantienen con el Muro de Berlín como contexto espacial:

A. En primer lugar, podemos hablar de una estrategia site-responsive, esto es, motivada por la presencia en el lugar pero que no acontece necesariamente en el mismo: hay por tanto un paréntesis temporal entre el momento del estar-en y el momento del hacer. Estas prácticas mantienen una relación más flexible con el contexto al convertirse este en tema de investigación, pero no depender directamente de su espacialidad. Es el caso de los proyectos de Rem Koolhaas, cuyo viaje a Berlín como estudio de campo cristalizó luego en los trabajos aquí citados.

B. En segundo lugar, es posible mencionar estrategias de acción directa que acontecen en el mismo contexto espacial del Muro de Berlín. Se trata de prácticas que ocurren in-situ, sin un desplazamiento espacial ni distancia temporal. Son por tanto site-specific en el sentido clásico del término. En el caso de Gordon Matta-Clark, el Muro de Berlín no es solo el objeto de reflexión, sino que además la propia materialización de su intervención tiene lugar allí mismo, en la superficie de hormigón.

C. En último lugar, el trabajo de Kaprow mantiene una relación de proximidad espacial de la cual depende el sentido paródico y crítico de la réplica en “Sweet Wall”. Esta guarda con el Muro una relación semiótica similar a la del signo con su referente, modelando en base al mismo cuestiones de efectividad, escala y representación.

Por supuesto, existen relaciones de lugar muy variadas en las diversas prácticas artísticas que han hecho del Muro de Berlín su objeto de reflexión, si bien dichas relaciones han cambiado drásticamente desde noviembre de 1989. Ya ha transcurrido más tiempo desde su caída que tiempo estuvo en pie… Mirar al Muro en la actualidad conlleva algunas dificultades: supone mirar al pasado o contemplar una ruina en el presente. Si bien las propuestas anteriores a la fecha de su caída tenían un componente fundamentalmente espacial, las aproximaciones actuales no pueden alejarse de la perspectiva del tiempo ni de la reevaluación crítica del relato histórico. Es decir, no solo es preciso mirar al pasado, sino que su reinterpretación sigue siendo una tarea pendiente y un fértil campo de investigación para las prácticas artísticas. De ello da cuenta la reciente exposición “The Wall in our Heads: American Artists and the Berlin Wall”, que reunió obra de artistas como Nan Goldin, Keith Haring, Adrian Piper o Lawrence Weiner. No obstante, a pesar del componente crítico de la muestra para con las contradicciones de la sociedad americana y la ocupación militar de Berlín Occidental, se trata nuevamente de miradas que han tenido lugar en una sola dirección. Seguimos, tantos años después, mirando de oeste a este, viendo el Muro desde su superficie más limpia y uniforme… cuesta no concebir como incompleta una historia del arte reciente que ha privilegiado el relato único del realismo socialista en el bloque del este. Por ello, los artistas que miramos al Muro en la actualidad hemos de generar cuantas más reinterpretaciones o reescrituras mejor, relatos de naturaleza polifónica. Se tratará por tanto de miradas descentradas, o incluso periféricas, miradas críticas y situadas que se forman desde la experiencia cotidiana de habitar esta ciudad.

6. POST SCRIPTUM : SOBRE LOS MUROS DEL MUNDO PANDÉMICO

No sé cuánto tiempo debería transcurrir exactamente para que un post scriptum pueda ser considerado como tal. Quizá el que acordemos aquí silenciosamente entre el momento de la escritura y el de la lectura, incluyendo la lectura de una misma. Hasta la percepción del tiempo ha cambiado radicalmente en los últimos meses y es preciso dar cuenta, aunque sea muy brevemente y sin pretender ofrecer respuestas, de las nuevas circunstancias. Más aun teniendo en cuenta que estas jornadas, que iban a celebrarse en abril, se han visto pospuestas por la situación actual.

Hace bastante tiempo que dejé Berlín, donde escribí el primer borrador de este texto, para regresar a España, e inevitablemente nuestro nuevo escenario pandémico imprime nuevos significados a las cuestiones aquí analizadas. Por ejemplo, ¿qué ocurre cuándo las fronteras no son de naturaleza arquitectónica sino vírica, cuando aquello que nos separa no es visible ni palpable, pero se encuentra en el aire, en nuestros pensamientos y potencialmente también en nuestros cuerpos? ¿Cómo interpretar la situación de los prisioneros voluntarios de Koolhaas en tiempos de confinamiento sin que una se identifique con ellos en cierta medida?

¿Cómo valorar la función del Instituto de transacciones biológicas cuando hemos convivido durante meses con el alubión diario de los datos, infografías, predicciones, las cifras ascendentes de contagios y muertos? Y quizá lo más importante, ¿Cómo concebir y acometer en nuestro nuevo contexto propuestas artísticas colaborativas basadas en la interacción de un grupo de personas como las de Kaprow o Pirici cuando la distancia física, el miedo y la sospecha generalizada se han convertido en la regla? Son estas algunas preguntas que tendrán que quedar por el momento necesariamente *también* en el aire…

BIBLIOGRAFÍA

BAHR, E. (15 Julio de 1963). "Wandel durch Annäherung. Ein Diskussionsbeitrag in Tutzing". Disponible en :*https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0091_bah&object=facsimile&l=de* (Última consulta : 28 de junio de 2020).

DISERENS, C. (2012) *Gordon Matta-Clark. Film and dance*. AMELUNXEN, H. V.; LAMMERT, A.; URSPRUNG, P. (Ed) (2012) *Matta-Clark. Moment to moment: space*. 122-128. Berlin: Akademie der Künste.

KAPROW, A. (1976) *Statement for Sweet Wall.* En MEYER-HERMAN, E.; PERCHUCK, A.; ROSENTHAL, S. (Ed.) (2008) Allan Kaprow. Art as Life. Los Angeles: Getty Reseach Institute.

__(1967) Fluids, a happening by Allan Kaprow. California: convocatoria e instrucciones para "Fluids".

KOOLHAAS, R. (1971) *The Berlin Wall as Architecture*. En KOOLHAAS R.; MAU B. (1995) *S, M, L, XL,* 212-232. New York: The Monacelli Press.

__(1972) *Exodus, or the voluntary prisioners of Architecture*. En KOOLHAAS R.; MAU B. (1995) S, M, L, XL, 212-232. New York: The Monacelli Press, 1995.

LAMMERT, A. (2012) *It's Bauhaus – two times Matta-Clark at the Akamedie der Künste, Berlín*. AMELUNXEN, H. V.; LAMMERT, A.; URSPRUNG, P. (Ed) (2012) *Matta-Clark. Moment to moment: space*. 68-85. Berlin: Akademie der Künste.

LAUX, M. (2012) «*The Wall» by Gordon Matta-Clark*. AMELUNXEN, H. V.; LAMMERT, A.; URSPRUNG, P. (Ed) (2012*) Matta-Clark. Moment to moment: space*. 170-173. Berlin: Akademie der Künste

OBRIST, H. U. (1999) Rem Koolhaas. "Cultivating urban emptiness" en Art Orbit. Issue #4, Feb 1999: Disponible en: *http://www.artnode.se/artorbit/issue4/* (Último acceso: 25 de febrero de 2018)

PIRICI, A. (2015) Disponible en: http://kaprowinberlin.smb.museum/en (último acceso: 6 de junio de 2020).

SHKUDA, A. (2016) *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.

DIBUJAR LA CÚPULA. EL CENTRO DE LA MALAGUEIRA

Drawing the dome. The centre of Malagueira

Pedro Guilherme
*PhD in Theory of Architecture, CHAIA**
Universidade de Évora, Portugal
*Lead Researcher of MALAGUEIRA.PT***
pmg@uevora.pt

Sofia Salema
*PhD in Architecture, CHAIA**
Universidade de Évora, Portugal
*Co-Lead Reasearcher of MALAGUEIRA.PT***
ssalema@uevora.pt

Resumen

Este artículo analiza la instrumentalidad de los dibujos de Álvaro Siza en sus prácticas arquitectónicas en el caso específico de Malagueira (Évora, Portugal, 1977-2005). Malagueira actúa como un importante proyecto urbano que implica la práctica de la arquitectura: el plan urbano, el diseño del paisaje, la vivienda y el equipamiento público, y el diseño detallado. Los "libros de dibujo" de Álvaro Siza son objetos de investigación que revelan la mente concienzuda del arquitecto y el dibujo proporciona enfoques específicos para la arquitectura convencional. Aunque el papel principal de la práctica del dibujo es representar conceptos arquitectónicos, el dibujo no es simplemente un medio analítico e interpretativo de representación espacial, sino una herramienta empírica, para el pensamiento visual y la imaginación visual del espacio. Por lo tanto, actúa como una herramienta de investigación dentro del diseño que se puede analizar y transmitir como un enfoque metodológico para investigar "en", "a través de" y "para" la arquitectura. Los dibujos de Siza proporcionan experiencias espaciales y prestan especial atención al espectador: a través de la mano del arquitecto (redactor) se prueba y verifica la perspectiva (hipótesis) del usuario. La elaboración de hipótesis continuas e implacables, casi obligatorias, y la incorporación de influencias ambiguas y externas crea un corpus de diseño que influye en la pieza final del proyecto.

Palabras clave

Representación arquitectónica, dibujo, creatividad, Álvaro Siza Vieira, Malagueira.

Abstract

This paper analyses the instrumentality of Alvaro Siza's drawings in his architectural practices at the specific case of Malagueira (Évora, Portugal, 1977-2005). Malagueira acts as a major urban project that entails the practice of architecture: the urban plan, the landscape design, housing and public equipment's, and detailed design. Álvaro Siza's "cadernos" (drawing books) are research objects that unveil the conscient mind of the architect and drawing provides specific approaches to mainstream architecture. Although the primary role of drawing practice is to represent architectural concepts, the drawing is not merely an analytical and interpretative means of spatial representation, but an empirical tool, for visual thinking and the visual imagining of space. Thus, it acts as a research tool within design that can be analysed and conveyed as a methodological approach for researching "into", "through", and "for" architecture. Siza's drawings provide spatial experiences and give particular attention to the viewer: thru the hand of the architect (drafter) a user's perspective (hypothesis) is tested and verified. The continuas and relentless, almost compulsory, drafting of hypothesis and the incorporation of ambiguous and external influences creates a corpus of design that influences the end piece of the project.

Keywords

Architectural representation, Drawing, Creativity, Álvaro Siza Vieira, Malagueira.

** Centre for Art History and Artistic Research (CHAIA/UÉ) is financed by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project (UI&D 112)/2020 – [Ref.a UIDB/00112/2020] of CHAIA/UÉ*

*** This work is financed by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project MALAGUEIRA - PATRIMÓNIO DE TODOS, Ref.ª PTDC 2017 – PTDC/ART-DAQ/32111/2017 [CHAIA/UÉ – Ref.ª (UI&D 112) / FCT].*

1. INTRODUCTION

Malagueira (1977-2005) is a large neighbourhood with 27 hectares located at Évora, in Portugal, designed by Álvaro Siza Vieira to address national housing shortness, due to the migration from rural to urban communities and those returning from the crumbling Portuguese empire, after the Carnation Revolution of 25th April 1974.

The site, once a rural farm, is located on the outskirts of the historic city centre of Évora, and constitutes a typical sprawling suburb with 1200 dwellings designed for evolutive cooperative housing, in an explicit political way, similar to the Siedlungen of Berlin and Frankfurt in the 1920s (Woodman 2015). Grids of small terraced housed were lined on the site, in narrow streets, taking into consideration its topography, and incorporating some historic pre-existing fragments. A technical conduit was designed as an urban aqueduct that relates to the old sixteenth-century aqueduct that runs through Évora and is integrated in the urban morphology of the Historic city[1]. Housing is reminiscent to other modernist models such as Adolf Loos and J.J.P Oud but rooted in the ancient vernacular references of the Alentejo region.

Siza's plan is sensitive to a sense of continuity from the old historic city, with subtle interpretations, but distinctively modern. He lists a series of items – "a water line, a cork tree, a water tank at a high point … an orange grove." (Siza, 1998:113) – that illustrate pre-existing surviving testimonies of what happened in the past that could anchor the future.

> "At Évora, on the open slope, a vast dialogue has been created with the interior of the walled city, with the silent presence of the abandoned mills, the outer walls of the farms, the old aqueduct that comes right into de city. But in this case it is the design that fuses metaphorically resonant elements – the conduits, the covered square, the buildings "for difficult sites" – capable of seizing on survivals moving towards extinction and involving them in the nascent state of the neighbourhood. Thus, Malagueira quarter strikes us as a city being founded and yet at the same time one that has just been unearthed" (COLLOVÁ, 1983:80).

Álvaro Siza (b. 1933) is described by Roberto Collová in 1978 as "one of the dozen or so architects around forty years of age [in 1977] capable of making authentic statements in their architecture" (Collová, 1983:75). His drawings[2] are instrumental to his research in architecture (Guilherme 2016a, 2016b, Guilherme & Salema 2017), to learn and communicate, and to transform (Siza 1979,1998), "measuring off the whole and its detail with big paces or the span of his hand" (Collová, 1983:75).

We will focus on the "Cupula", cupola or open-sided half-dome (or semi-dome) as a major urban event in the plan, "possible memories of the fragmented brick vaults of Hadrian's Villa" (Woodman 2015:88) and the corpus of our research were Álvaro Siza's notebooks[3], sketches and rigorous drawings as a research laboratory notes that unveil the conscient mind of the architect and unique clues for the understanding of this unbuilt work (Higino 2015, Faria 2014).

2. THE DRAWING OF THE DOME

The first image of a special place in the plan appears in notebook 3 (May 1977) as an almost imperceptible reference to an open space / courtyard linked to a possible interruption of the linear West-East axe or arcade that extends from the old city centre to Malagueira. At this design stage the drawing is exploratory and is still unclear of what could be its potential and its public nature.

---

[1] Classified in 1986 as World Heritage Site by UNESCO.

[2] All original drawings, notebooks, rigorous drawings, models, and photographs presented in this paper were made by Álvaro Siza Vieira, who retains its authorship, and are archived at Drawing Matter (www.drawingmatter.org). They have been shared to the research project - MALAGUEIRA - PATRIMÓNIO DE TODOS, Ref.ª PTDC 2017 – PTDC/ART-DAQ/32111/2017 [CHAIA/UÉ – Ref.ª (UI&D 112) / FCT].

[3] Álvaro Siza Vieira decides to keep track of his ideas and concepts in A4 sketchbooks after having lost his notes and drawing from Malagueira at the train after returning from Évora in 1977. Siza's well-known sketchbooks start in Évora (March 1977). His record of the studies is mostly done at the sketchbooks, although some relevant ideas can be found at different project drawings.

In the early sketches of the plan (*Fig. 1*) Siza identifies this specific spot and the rules for the plan, as well as some pre-existing penetration routes ("penetração pré-existente"). Siza is interested in pre-existing pedestrian streets ("caminho pré-existente peões") that could serve to anchor and relate the urban built forms with the open areas (Siza 1998, p.121) at different scales.

Some previous drawings show that the conduit was at that time rather monolithic and extremely long, designed mostly as a shading portico. In this particular spot Siza draws an event in scale and position, like a classic pediment (*Fig. 1*), near the arcade, that would serve as a "belvedere" point with a half-dome on its back supported by columns, preceding a courtyard and some buildings with an interior road (*Fig.1*).

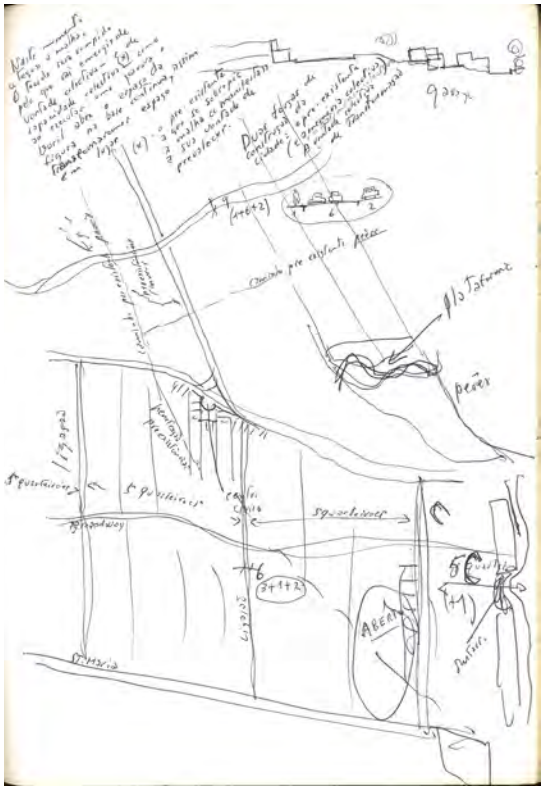


Fig. 1 - Notebook 18, p.28, March 1978

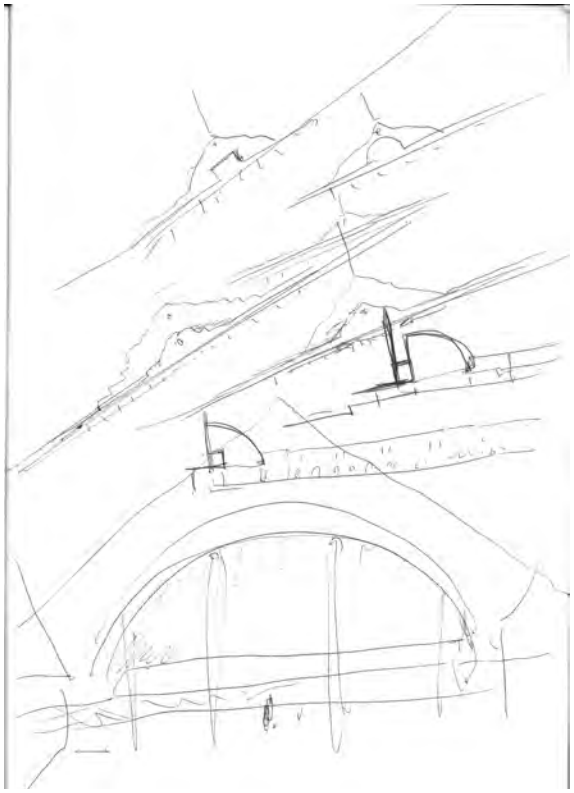


Fig. 2 - Notebook 22, p.05, May 1978

> "At this point I "get" the mesh. The fabric will be disrupted by what will emerge from the collective will - and from the collective capacity - the pre-existing one over which the "manifest" fabric overlaps its will to prevail. Two forces for the construction of the city: the pre-existing (and collective memory) and the collective heritage. The collective will of transformation. As when making an engraving, the chisel opens the space of the figure on the continuous base, so we will transform space into place."[4]

The inside space of the half-dome was linked to the main axe and arcade as an open void, a closed apse in an inside square linked to an axial interior street.

Siza was also interested in the interstitial spaces, that appear in the intersections of the arcade and the housing that were left vacant as increased (multiple) opportunities for the project (Siza 1998) and as oddities to the rigid initial geometry of the plan (*Fig. 1*). Nothing was yet fixed, and these spaces were thought to be unfinished by the inhabitants. In contrasting opinion, those were the places Siza sees as opportunities for decisive central urban moments, like the half dome.

---

[4] "Neste momento "pego" a malha. O tecido será rompido pelo que vai emergir da vontade colectiva - e da capacidade colectiva - o preexistente a que se sobrepõe a malha "manifesta" a sua vontade de prevalecer. Duas forças de construção da cidade: o preexistente (e a memória colectiva) e o património colectivo, a vontade colectiva de transformação. Como ao executar uma gravura o buril abre o espaço da figura na base contínua, assim transformaremos espaço em lugar." Siza Vieira, Notebook 18, p.28.

Siza researches on the aesthetics possibilities of the form during 1978 (Notebooks 18, 19, 20, 21 and 22), producing several drawings, sections and plans that illustrate his determination to find an urban form that could make a representative and relevant urban event, in relation to this built west-east line that pretended to give some character to the street (*Fig. 2*). He follows the grid already fixed and extends the dimensions of the open public space in relation to the housing layout – controlling the geometry of the void 30x16 - thus making possible the design of a half-dome, with 15m hight span, in connection with the arcade.

During 1979 Siza progressively abandons the front pediment and opens the half-dome to the North. Different sketches test this urban half-dome inside a closed square in the back of the arcade, that transforms into a technical aqueduct. This closed square configures an intermediate negative space in between the main street (devoted to quicker circulation) and some commerce in the proximity of the half-dome. The aqueduct constitutes the urban front of the square that inscribes the half-dome, like a cloister[5], separating uses and representing institutional public spaces.

The dome is the major access space of the commercial street (Fig. 3) is positioned roughly at the same position as it was finally presented (1999). In some drawings the aqueduct disappears suggesting that the half-dome is the front entrance of the spaces behind and follows the front façade of the aqueduct as a feature, not completely integrated in the design of the aqueduct. Its hight and proportions are set in initial sketches and they remain the same until the final drawings. An upper balcony, overlooking the landscape, reappears inside the half-dome.

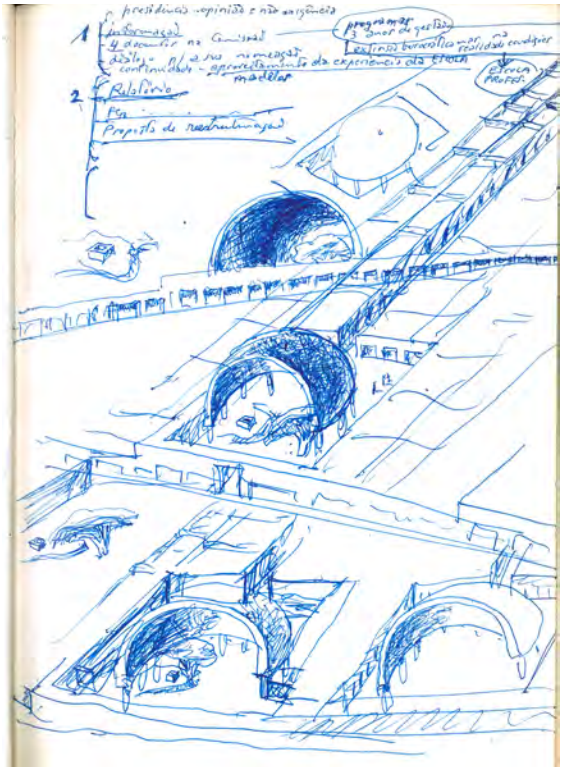


Fig. 3 - Notebook 39, p.48, June 1979

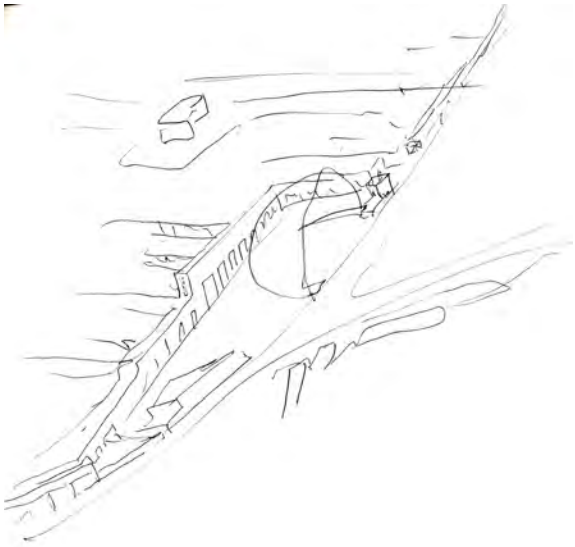


Fig. 4 - Notebook 111, p.18, May 1982

At this point Siza is interested in testing the position of the half-dome in relation to the aqueduct and he opens the initial closed square (cloister) to the main street (Fig. 4). He opens the initial perspective, but the columns remain as to control the limits of the plaza. Siza uses different geometries to understand the potential axe of the dome and its link with the commercial axe, emphasising the axiality of the whole area. He tests a domed covered street that follows the pedestrian paths identified in 1978 and emphasizes the links

[5] This may be a reference to Santa Maria Scala Coeli's cloister, at the Carthusian Hermitage Space, in Évora.



Fig. 5 - Notebook 460, p.34, March 1999

to the commercial street, following the idea of an element of distinction of the streets like an arch or a dome. He also starts adding other complementary volumes in connection to the dome to incorporate other uses, like a coffee shop, and different types of access to the upper balcony, giving context and relevance to this new ceremonial public plaza. He investigates the topography of the plaza and how to incorporate the natural slope in the program, acting as a natural amphitheatre facing a possible stage.

During the evolution of the project, Álvaro Siza transforms the aqueduct into a more complex structure, that intermediates between the public and the private (housing), changing its location, and defining a much larger triangular ceremonial plaza where the half-dome would be the central point. He uses a rigid geometry first, but, as he often does, subverts it by laying it in different positions and alignments, and after, adapts it to the topography.

In 1999 Siza presents the final project to the town hall. His notebook expresses his ending research on the quality of the interior space and the choice of materials to be used. Siza chooses materials that are in line with the ceremonial aspect of the dome, and he presents them in the latter drawings.

There is scarce information about the final surface materials that were defined to be used. The main structure would be white reinforced concrete, but the hemispherical roof would be covered in its outer convex face entirely with turquoise tiles, while the interior (concave) would remain natural. The use of tiles is probably a reference to some existing interior spaces in churches and convents (like those that can be found at the University of Évora, namely at the cloister and classrooms of the Colégio do Espírito Santo), that use extraordinary blue tiles.

Some drawings provide divergent information on final materials. Some drawings show specific materials to be used at pillars and supporting walls, showing applications of stone, that may be lioz stone (royal stone) or marble. Others indicate the application of the same tiles on the concave face and suggest a geometry of application, and its use at the interior balcony.

3. DISCUSSION

The initial conditions of the plan did not favour the definition of an institutional building nor of a centre at Malagueira: the plan's geometry and position were equivocal, and there were limitations in its urban context. Yet, it is visible a complex research both on the position and on the construction that occurs, presumably, from 1977 to 1979. During those years there is evidence that sustains continuous research on position, form, and impact in the urban structure of Malagueira.

This research is continuous, but there is always some choice and decisions that shape the final solution (Siza, 1979), as decisions lead Siza progressively towards the final project, submitted in 1999 to the town hall. As Collová explains "In reality the Cupola is a half-dome at the centre of a large public space, an open building that is partly a square, partly countryside and partly urban void that will serve to unify the three large housing estates (…)" (1999:76). The success and relevance of the half-dome is determined by its location, its program and its flexibility, its construction and tectonic, and its representative character.

3.1. Location and position

The choice of he half-dome is tentative, and initially fixed by the rule of the housing plan, as it derives from the housing plots and the street width. It starts as an event, an oddity, created by the absence of constructions. The definition of a gathering urban place that is born out of the housing space. There is an impermanent element of the initial plan that induced the centrality of both the form and the position, that is designed in different ways up until the final location.

In Malagueira Siza starts his urban design by relating to the problem he faces: the lack of dwellings in Évora. This is a very functional, straight forward, rationalist way of dealing with the problem. To face this need he designs a rule that is base on a specific unit – the dwelling and its typologies – and its plot (8x12). He gathers plots in urban blocks surrounded by accesses (pedestrian or car streets with 6m width), that adjust to the topography and to pre-existences. The aqueduct becomes a spinal cord that unites and relates different geometries.

The space in between major south and north urban blocks is left vacant but is designed as a major public open green area, an extension to the social house, that protects the existing natural assets (streams and landscapes) and qualifies the bioclimatic nature of the site. It is a transition between the old traditional recreation farms around Évora to the city.

However, by creating a negative space from the housing he links the private nature of the land to the common space and to the civic space that is the main learning experience provided to those coming from the rural areas to Évora in need of a home.

The latter evolutions of the dome's position are in fact derivations from the former, as he increases the public relevance of its location by repositioning the Aqueduct on the half-dome's back, thus introducing the half-dome as an event, or oddity, in the spinal cord that unites and provides anchorage in Malagueira. The aqueduct is an identity feature of the plan (functioning as an element of continuity though not formally continuous) and an imagery link to the old city of Évora (by linking to the historical Aqueduct of Água da Prata).

The position is first central to all housing design and then central in terms of the unity element of the aqueduct, thus becoming central in terms of the whole urban design. The position is not only of itself in relation to the plan, but also of the plan in relation to the object, as a reflection of the building's role in the urban plan, that induces change as the position is tested in the drawings. By reflecting upon the position of the building and its form, in each drawing, Siza tries to find the optimum relations, the necessary changes that impact and evoke both the spirit of the place and the function of the place.

3.2. Program and its flexibility

There is a vagueness in the program, which considers the building's immediate use as well as those possible in the future, thus size, function, and flexibility are in fact free of circumstances.

The question of size was immediately tackled and decided. The span of the dome is derived from the dimensions of the plots and of the street. It is defined upon the geometry of the housing design. It has, somehow a domestic dimension. On the other hand, function is never clear and is flexible. It is probably so to make urban space more valuable and optimizes its potential character and use.

The dome acts as a unification space for the plaza limited by the movement of the aqueduct, redefining its relation to the main street. This juxtaposition and assembly of different elements and geometries provides increased urban, functional, and representative character complexity. Siza studies a building that can act both as a landmark and as a covered gathering place. The plan and the theme of some of adjacent buildings are still unknown, and Siza preferred to separate the landmark from the use, by making the functional part of the building tangential to the most noticeable form.

To give rhythm, permanence, and life to the dome a coffee shop is located at the right side (West), providing space for a stair and sustaining the ramp, both giving access to the upper balcony, serving as un upper view of the dome space and front landscape. Two other buildings to the left (East) have no specific purpose.

The program changes through time, but the conception of the building is defined based on the idea of a sheltering place that could be used in diverse ways. It could be used as a simple space to be into, to shelter from intensive heat (so much usual in Alentejo), to watch the illuminated (Northern) landscape and garden while in the shade. Or it could be used for other activities either political, social, or cultural, as a ceremonial plaza. Installations are kept to a minimum and elements, like stairs and ramps, are shifted from main areas to peripheral areas.

So, the building acts as a large empty box, defined at the outside by a strong characterized and urban form of pure geometry. Siza usually legitimizes the distortions of typological and topographic features by adapting the geometry on each occasion, emptying the space, thus reducing the object to its morphology. He uses an eliminatory process up to a point were the space is at its limit of stability, becoming available to hold the not yet defined intentions, but, at the same time, controlling the way they act.

3.3. Construction and tectonic

The concrete construction drawing was made by GOP (Eng. J.A. Sobreira) in 1999. In the drawings we can observe that the main structure is supported by 10 pillars or columns followed by concrete walls that support the half-dome and balcony, each rotates in 20º angles up to 180º. Siza designed the cupola in a way that it progressively reduces it thickness section towards the top point, varying from 0,45 to 0,20m. This reduction in thickness acts as a visual fix of perspective, lightening its real and visual weight, emphasizing the unclarity of its top limit. By keeping the dome in columns and walls he plays with our notion of weight, unbalancing our own scale within the object.

The great tension caused by the enormous concrete “tent” explains the need for a self-supporting form, like a quarter sphere. In addition, the use of an easy to do solution in line with the character of vernacular architecture in Alentejo, were domes and vaults were built with sun-dried earth bricks, could be easily explained to, and supported by inhabitants.

The dome is levelled, so it is the columns and supporting walls that adjust to the existing topography. By doing so the need of a platform is mitigated. Its existence would constitute a limit to the use of the ceremonial plaza that is essential to its success. By keeping the slope Siza naturally provides a stage and an amphitheatre for audience.

3.4. Representation and character

This half-dome acts as a Propylaea[6], like the one that serves as the entrance to the Acropolis of Athens. Its height and scale give a sense of men’s smallness, which is an idea Siza will reuse at the door of the Santa Maria Church, in Marco de Canaveses (1990-96).

The dome is characterized by the complementarity between a known form at an unordinary scale. These two juxtaposing ideas brilliantly resolve the contradiction between the vernacular and the unorthodox scale and built material (white concrete and blue tiles). There is an immediate grasp of the building that, at least to some degree, had to respond to the user’s expectations and architectural awareness.

The simplicity of form, in contrast to its building scale and materials, creates an illusion of a close human-relation, of transcendent nature. The exterior convex face of the cupola, due to its material and colour (turquoise tiles), as stated in the project documents and in drawings, under the strong Alentejo’ Sun would reverberate into a deepest blue sky, of immaterial nature, defragmenting the outer limit of the urban form.

[6] Propylaeum, in ancient Greek architecture, is the porch or gatehouse at the entrance of a sacred enclosure, usually consisting of at least a porch supported by columns both without and within the actual gate. The most famous propylaeum is the one designed by Mnesicles as the great entrance hall of the Athenian Acropolis (begun in 437 BC).

The absolute character of the dome is not only a concept linked to the housing scheme, but the requirements of the ceremonial plaza and its simplicity in design, but to the extraordinary size and position of the half-dome. The object of the ceremonial plaza is inscribed in the triangular vacant area extended in front of the aqueduct that allows the users to consider undefined the remaining diagonal of the unclosed triangle, thus being unable understand its typological limit, that could be, to some, the main street, or, to others, the opposite landscape.

By keeping open to the outside, the plaza becomes open to the world. The relationship between internal space, intermediate and external landscape becomes an individual perception of the user. However, Siza does not turn the dome towards the old city. It is clear the references to the city and some of its monumental buildings in the urban plan and buildings, but this ceremonial plaza is internal to Malagueira and refuses to pay homage to the city centre. It is the liberating moment of the plan from the city's reference, and its most representative one.

4. CONCLUSION

The half-dome is more than the geometric space within the plan. The theoretical framework of the plan and buildings may appear rather simple when we discuss its composition and geometry, but it is quite complex in its meaningfulness, proving how architects configure the spaces and achieve meaning.

The half-dome, the entrance portico, the housing, the commercial street, the pedestrian routes, the unbuilt spaces themes relevant for the research pursued by Siza (Fig. 1). The project is the laboratory in which Siza presents hypothesis and tests thesis about project solutions. His lab tools are drawings, models, plans, and sections that recreate and instigate us to comprehend how building spaces could be, and their meaning.

To a certain point, Siza's research process is "into" or "about" the half-dome, "through" the production of drawings, plans and sections "about" the design of the half-dome "for" the definition of its project and urban relevance. Siza´s research tools are his sketchbooks. His references and previous scientific facts are the places and buildings already built and his knowledge of them, registered in his notebook or in his memories (Higino 2015). His team helps to realise and experiment, produces synthesis. His notebooks retain the notes of the experiences and permit him to redo the experience and maintain the ethical scientific value of the experiment.

There seem to be an ethical commitment and positioning about the public space and its function as a place born from the individual towards the collective. It is a revolutionary pedagogical concept. Not as a vacant part to be occupied and then have some sense, but as something that once was private and has gained a new status of community. This is not often the case in the old traditional city, where geometries and topographies collide, and empty spaces are left as common spaces. This is not also the case in new settlements where public space is designed from scratch in relation to other (presumably mixed) uses. It is as if Siza was designing an educating city[7], and while doing his research in the project, he was teaching the exact nature of public common space.

Yet the experience result (the built form) is unique and his alone. There is no way another architect could do the same. There is no replicability in the form of architecture. But, as Siza proves, there is replicability in the way one defines the positioning, enriches the program, defines its construction, or make it profoundly representative.

To discuss the centre of Malagueira is to discuss all the making of architecture, even without its physical presence. This building has become, not only to Álvaro Siza, a necessary "meeting point"[8] (Guilherme,

[7] The goal of an educating city is to provides spaces where its inhabitants can learn, exchange and share experiences and thus enrich their lives.

[8] Interview to Álvaro Siza on the 10th January 2015.

2016a:355). It can be considered as an arch of triumph, a Propylaea, or a structural virtuosity, that identifies the urban centre of Malagueira's plan, the ceremonial plaza, the convergence point of all urban life.

The final shape is an urban sign of enormous dimensions, designed as a simple gesture, that convey the whole complexity of architecture and its genesis. This ceremonial plaza constitutes an intemporal place, of both past and future, built to resist the life of men, as other immortal structures that remain in Évora, like ruins that remain untouched by time and still retain the core attributes of the original structure.

Sadly, this project was never built and is still awaiting viability, as so many other public buildings that never obtained funding, making Malagueira a crippled unfinished project.

Fortunately, in his ongoing research, Álvaro Siza, uses fragments of Malagueira's project in other projects: we can observe at the dome at the Competition project for Görlitzer Swimming Pool (Berlin, 1979) the same questions of position, program and representation that reappear at the concrete canopy of the Expo'98 Portuguese National Pavilion (Lisbon).

To draw is to research in a continuing process that extends after the final definitions of the Malagueira's urban and architectonic project to other projects in a continuous line of thought visible only from a distant eye.

BIBLIOGRAPHY

COLLOVÁ, R. (1983). "Action Building. Álvaro Siza" in *Lotus International*. No 37, 1983-I, pp. 74-77.

FARIA, E. L. (2014) Imaginar o real: o enigma da concepção em arquitectura. Casal de Cambra: Caleidóscópio.

GUILHERME, P. (2016a). O concurso internacional de Arquitectura como processo de internacionalização e investigação na Arquitectura de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura. PhD thesis. Lisboa: FA, UL.

__(2016b). "The relevance of international design competitions for Portuguese architecture" in ANDERSSON, J., RONN, M, SETTERSTEN, G., *Architectural competitions as institution and process*. Stockholm: The Royal Institute of Technology, pp. 226-259.

GUILHERME, P., Salema, S. (2017). "Emerging research: the architect's personal research through design competition" in COUCEIRO, M, ROSETA, F. (ed.), *Architectural Research Addressing Societal Challenges*. London: CRC Press/Taylor & Francis, pp. 677-684.

HIGINO, N. (2015). Álvaro Siza: anotações à margem. Paris: Nota de Rodapé Edições.

LANDGON, D. (2018) "AD Classics: Expo'98 Portuguese National Pavilion / Álvaro Siza Vieira", 23 Oct 2018, ArchDaily. Accessed 6 Jul 2020. <https://www.archdaily.com/583307/ad-classics-expo-98-portuguese-national-pavilion-alvaro-siza/>

SIZA, Á. (1998). Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70.

__(1987). "A importância de desenhar" in MORAIS, C.C. (ed.), *Álvaro Siza: Textos 01*. Reprint, Porto: Civilização Editora, 2009, pp. 37-38.

__(1990). "Évora" in ANGELILLO, A. (ed.), *Siza, Architecture Writings*. Reprint, Milan: Skira, 1997, pp.177-181

__(1979). "He was called an architect" in ANGELILLO, A. (ed.), *Siza, Architecture Writings*. Reprint, Milan: Skira, 1997, pp.175-176

TAYLOR-FOSTER, J. (2015). "Reflections On Álvaro Siza's Seminal Quinta da Malagueira Housing Scheme", 29 Jan 2015. ArchDaily. Accessed 1 July 2020. <https://www.archdaily.com/592436/reflections-on-alvaro-siza-s-quinta-da-malagueira-communist-housing-scheme-in-evora/>

WOODMAN, E. (2015). "An archeology of the future" in The Architectural Review. No. 1416, Volume CCXXXVII, February 2015, pp. 78-93.

CIUDADES CON GÉNERO. ESTUDIO DEL SESGO DE GÉNERO URBANO A TRAVÉS DE LOS NOMBRES DE CALLES

Cities with gender. Studying urban gender bias through street names

Dolores Gutiérrez-Mora
Universidad de Sevilla
llgmora@gmail.com

Daniel Oto-Peralías
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)
danielotoperalias@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la inscripción toponímica urbana para medir la desigualdad de género en las ciudades españolas. Utilizando datos de más de 12 millones de nombres de calles, calculamos para cada municipio español entre 2001 y 2019 un indicador que mide el porcentaje de calles con nombres de mujer respecto al total de calles con nombres femeninos y masculinos, al que llamamos índice de género urbano. De los resultados obtenidos se observa una fuerte asimetría de género en la toponimia urbana: el índice de género urbano promedio para todo el país es solo del 12%, mientras que en las calles nuevas apenas asciende al 22%. También se observan importantes diferencias entre las provincias españolas, oscilando entre el 7,8% para Cáceres y el 16,7% para La Coruña. Este indicador del sesgo de género en las calles es útil como medida cultural de la desigualdad de género a nivel de ciudad, al menos en el ámbito simbólico y representativo. Consideramos que la evidencia aportada por nuestro indicador tiene importantes implicaciones sociales y políticas, ya que ayuda a cuantificar un fenómeno que pasa generalmente desapercibido pero que puede tener consecuencias relevantes dado el fuerte poder simbólico atribuido a los nombres de las calles.

Palabras clave

Nombres de calles, mujeres, género, simbología.

Abstract

This article explores gender inequality in Spanish street names through the analysis of the urban toponymy. Using data from more than 12 million street names, we calculate, for every Spanish municipality between 2001 and 2019 an indicator that measures the percentage of streets with female names compared to the total number of streets with female and male names, which we call the urban gender index. The results show a strong gender asymmetry in the urban toponymy: the average urban gender index for the whole country is only 12%, while for new streets it is barely 22%. There are also important differences between the Spanish provinces, ranging from 7.8% for Cáceres to 16.7% for La Coruña. This indicator of gender bias in street names is useful as a cultural measure of gender inequality at the city level, at least in the symbolic and representative sphere. This research has important policy implications since it helps quantify a phenomenon largely overlooked but with potential consequences given the strong symbolic power attributed to street names.

Keywords

Street names, women, gender, symbology.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cuál es el sesgo de género en la toponimia urbana? ¿Cómo puede medirse? ¿Cómo varía a través del tiempo y el espacio? ¿Se está avanzando hacia la igualdad? ¿Refleja dicho sesgo la visión de la población hacia los roles de género? ¿Refuerza las actitudes tradicionales hacia el papel de la mujer en la sociedad? El objetivo de este artículo es subrayar la importancia simbólica de la toponimia urbana en la desigualdad de género y presentar los resultados de un análisis en el que cuantificamos el sesgo de género de los nombres de calles a través de herramientas computacionales. Dicho análisis nos permitirá responder a estas preguntas, de forma que sea posible estudiar la variabilidad geográfica del fenómeno, su evolución en el tiempo y sus factores explicativos.

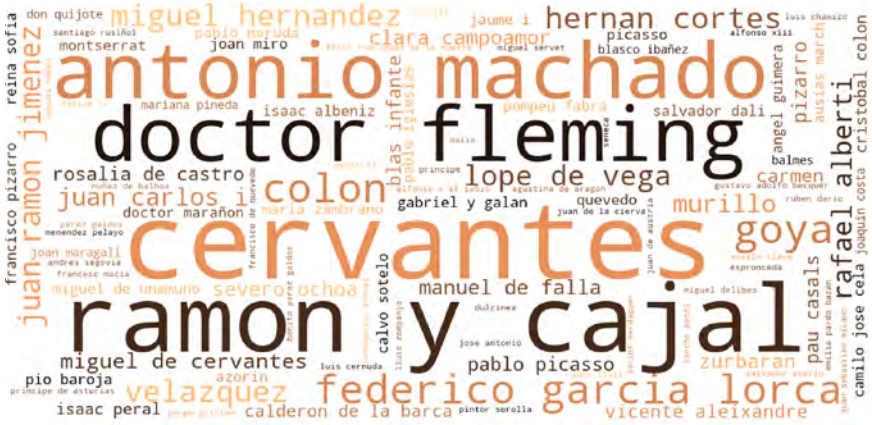


Fig. 1 - Nube de palabras con los nombres de calles de personas más comunes.
Fuente: Elaboración propia (2020)

El sesgo de género en la toponimia urbana es un fenómeno de gran importancia dado el poder simbólico atribuido a los nombres de calles, unido a los esfuerzos de la sociedad para superar los roles tradicionales de género. Los nombres de las calles están muy presentes en la vida cotidiana. Además de su presencia física en placas y rótulos, se hace continua referencia a ellos en numerosas actividades diarias (cada vez que se rellena un formulario, se realiza un pedido, se envía o recibe una carta, etc.). Aunque no se repare comúnmente en ellos, ejercen una influencia sutil pero constante, siendo en dicha sutilidad donde reside su poder (Azaryahu, 1996; Rose-Redwood et al., 2010). En este contexto, la infrarrepresentación de las mujeres en la simbología urbana es una evidencia más de la desigualdad que el género aún introduce en muchos planos de la vida pública, así como del camino que queda por recorrer para corregir este hecho.

Esta ponencia presenta los resultados de un análisis en el que cuantificamos el sesgo de género en los nombres de las calles españolas mediante técnicas computacionales de análisis de texto (Gutiérrez-Mora y Oto-Peralías, 2020). Nuestro principal objetivo es crear un indicador que denominamos *índice de género urbano* y que mide la proporción de calles con nombres de mujer respecto al total de calles referidas a personas. Este indicador se calcula para cada municipio y cada año desde 2001 hasta 2019, lo que representa un gran avance respecto a los estudios disponibles hasta el momento, realizados de manera manual y para determinadas ciudades. Dicho indicador permite realizar estudios comparativos entre regiones, así como un seguimiento de cada municipio a lo largo del tiempo, por lo que constituye una herramienta clave para evaluar las políticas públicas de igualdad en el plano representativo, y más concretamente, el progreso hacia la igualdad de género en la simbología urbana.

Los resultados que obtenemos son reveladores. El valor global del índice de género urbano es de solo el 12%, es decir, aproximadamente solo una de cada diez calles referidas a personas conmemora a una mujer. Esta enorme brecha de género se ilustra claramente en la nube de palabras (*Fig. 1*) con los nombres de calles (de personas) más comunes y donde el tamaño de cada nombre es proporcional a la frecuencia con la que aparece. Mediante esta representación queda patente que la primacía de los nombres de hombres es abrumadora. Como se muestra más adelante, incluso si nos centramos en las nuevas nomenclaturas, el índice de género urbano es del 22%, quedando todavía lejos de la paridad. El resto del texto se estructura como sigue. La siguiente sección aborda los antecedentes de nuestro

estudio y el contexto de la literatura donde se inserta, poniéndose el énfasis en la geografía crítica sobre inscripciones toponímicas y en los estudios que tratan sobre el sesgo de género en la simbología urbana. La sección tercera describe la metodología para la construcción del índice de género urbano. La sección cuarta presenta los principales resultados del índice y, en particular, su variación geográfica y evolución temporal. Finalmente, la sección quinta presenta las principales conclusiones.

2. ANTECEDENTES

Este estudio emplea una metodología de investigación que aplica el análisis de texto a la toponimia urbana para crear indicadores socioculturales a nivel local (Oto-Peralías, 2017, 2018). Los nombres de las calles no son aleatorios, sino que representan señas culturales de una ciudad y su historia; reflejan las decisiones conmemorativas de cada municipio a lo largo del tiempo y, como tales, pueden entenderse como un "manifiesto" sobre sus valores culturales, sociales y políticos (Rose-Redwood et al., 2010). En Oto-Peralías (2018) se propone el uso de la información contenida en los nombres de calles para medir variables culturales a nivel municipal, lo cual resulta muy útil dado el creciente interés por estudiar las causas y consecuencias de factores culturales, y la escasez de datos a nivel local.

Centrándose en la religiosidad, el factor cultural más destacado en los nombres de las calles españolas, Oto-Peralías (2018) muestra que la población en las provincias con un mayor porcentaje de calles religiosas tiende a tener creencias religiosas más fuertes, como lo refleja una mayor asistencia a la iglesia. También muestra que los municipios con más calles religiosas tienen en promedio una menor incidencia de divorcios y menos parejas de hecho. Por lo tanto, estos resultados apoyan la existencia de una relación entre los nombres de calles y los valores culturales de la población. Estos hallazgos también parecen aplicarse a otros países. En una aplicación para el caso de Escocia, se observa que las personas que viven en áreas con nombres de calles que conmemoran a Gran Bretaña, como 'Reina', 'Real', 'Regente' o 'Londres', son menos propensas a definirse solo como escoceses (Oto-Peralías, 2017)[1].

Además de la utilidad de los topónimos urbanos para medir ciertos valores culturales de la población, la literatura geográfica atribuye un fuerte poder simbólico a los nombres de las calles, centrando su atención en el proceso mismo de selección de nombres. Dicho proceso, según Rose-Redwood et al. (2010), "arroja luz sobre las relaciones de poder –cómo algunos grupos sociales tienen la autoridad de nombrar mientras que otros no lo hacen– y la forma selectiva en que tales relaciones reproducen el dominio de ciertas ideologías e identidades sobre otras" (p. 462, nuestra traducción). Los nombres de calles introducen una versión de la historia y los valores culturales en el espacio común de la vida cotidiana y, por lo tanto, pueden contribuir a la reproducción de esta narrativa, convirtiéndose en instrumentos poderosos para legitimar el *statu quo* (Azaryahu, 1996). Este poder simbólico de la toponimia se refleja en la frecuente modificación de nombres de calles que acompaña a cambios políticos importantes (González-Faraco y Murphy, 1997; Palonen, 2008; Rose-Redwood et al., 2010; Drozdzewski, 2014).

Con respecto a esto último, las narrativas o versiones oficiales que siguen a los conflictos armados tienen el objetivo de reforzar un determinado sentimiento de identidad nacional, lo cual se ve reflejado en las conmemoraciones que perpetúan dicha historia, particularmente en los nombres de calles. En estos casos, las identidades femeninas tienden a pasar a un segundo plano, de forma que las agentes intervinientes en dichos procesos son generalmente olvidadas (McDowell, 2008; Mamvura et al. 2018). En este sentido, Berg argumenta que "nombrar lugares refuerza los reclamos de propiedad nacional, poder estatal y control masculino" (1996, nuestra traducción). La perduración en el tiempo de estas nomenclaturas dificulta el acceso por parte de las mujeres a dichos espacios de representatividad urbana[2].

[1] Desde un punto de vista metodológico, esta línea de trabajo guarda relación con artículos que estudian la identidad regional a través de huellas como nombres de ciudades y negocios (Ambinakudige, 2009; Cooper et al., 2010; Fuchs, 2015; Liesch et al., 2015; Weaver y Holtkamp, 2016). Por lo general, estos investigadores crean indicadores de identidad regional contando cuántas ciudades o negocios dentro de un área geográfica contienen una palabra específica que puede relacionarse con un rasgo etnocultural determinado.

[2] En el caso de España, por ejemplo, después de la dictadura franquista, los ayuntamientos democráticos cambiaron sustancialmente los topónimos que conmemoraban el régimen. Sin embargo, después de treinta años, fue necesaria una ley para tratar de extinguir completamente los símbolos franquistas, de forma que, hasta hace pocos años, era posible encontrar calles con nombres de generales franquistas. Incluso hoy en día siguen existiendo algunas. Este hecho muestra el carácter persistente de la nomenclatura urbana.

En relación con el énfasis de la geografía crítica en el poder simbólico de los nombres de calles, la representación de todos los sectores de la población tiene un papel fundamental para la inclusión social de los mismos (Lombardo y Meier, 2018), y la falta de representación simbólica da lugar a un ambiente hostil para el ejercicio de actividades representativas. Etnicidad, clase, género, sexualidad, etc. han sido y son motivos para la exclusión en el plano representativo (Berg, 1996; Tretter, 2011; Forrest, 2018). Sin embargo, el grupo de las mujeres no es comparable con el resto de sectores, ya que no se trata de un sector o grupo minoritario, sino de la mitad de la población, contenida asimismo en el resto de sectores.

Históricamente la mujer se ha visto relegada de la vida pública, hacia el ámbito privado, el trabajo doméstico, los cuidados, etc. En este sentido, su trabajo ha sido menos conocido y reconocido, encontrando dificultades para trascender a la esfera pública y considerándose menos meritorio. En relación a nuestro estudio, considerando la desigualdad de género y la marginación histórica de las mujeres en la esfera y el espacio público, la representación excesiva de nombres masculinos en las calles no solo refleja un hecho histórico y cultural; también puede contribuir a su perpetuación al hacer que la presencia de nombres masculinos se vea más "natural" en el espacio público. Así, la textualidad inscrita en la ciudad consolidada da continuidad a esta desigualdad histórica, al tiempo que "las asimetrías de género persistentes en nuestras sociedades encuentran continuidad en la trama simbólica de las ciudades" (Cavalo, 2019)[3].

Este hecho puede, por una parte, provocar o ahondar en cierto sentimiento de exclusión o extrañeza en el uso del espacio urbano por parte de las mujeres, unido a otros factores como el miedo, la inseguridad, etc. Pero, por otra parte, se produce una reacción a este fenómeno: el deseo de apropiación del espacio público, también en cuanto a su simbología, que vemos canalizado a través de movimientos sociales que promueven una presencia más igualitaria de las mujeres en los topónimos. Encontramos varios ejemplos de ello en los proyectos e iniciativas "Las calles de las mujeres" (internacional), "Toponomastica femminile" (italiano), "Mapping female versus male Street names" (internacional), "A tu nombre" (uruguayo), etc.

En cuanto a las investigaciones que abordan la desigualdad de género presente en la toponimia, la mayoría son estudios de caso de ciudades concretas que revelan un fuerte desequilibrio entre la conmemoración de hombres y mujeres en el espacio urbano. Para el caso español, estudios sobre ciudades como Madrid, Sevilla o Santiago de Compostela desglosan el perfil de las mujeres conmemoradas en el callejero encontrando un alto porcentaje perteneciente al ámbito religioso (Fernández Vargas, 2004; Núñez Domínguez, 2019; Novas Ferradás, 2018). Respecto al ámbito internacional, estudios sobre la conmemoración de mujeres en el espacio urbano en culturas tan distantes como Buenos Aires y Anping concluyen que esta participa de la (re)producción, perpetuación y refuerzo de estereotipos de género (Cavalo 2019; Yu 2014). Estos análisis de tipo tanto cuantitativo como cualitativo muestran que la nomenclatura urbana no solo sub-representa a las mujeres en cuanto al número de conmemoraciones, sino también en la jerarquía que ocupan dentro de la red urbana, con calles más secundarias. Además, las propias figuras a las que hacen alusión refuerzan una percepción tradicional del rol femenino en la sociedad.

3. CONSTRUCCIÓN DEL ÍNDICE DE GÉNERO URBANO

Esta sección describe la metodología para la construcción de un indicador que mide la brecha o sesgo de género en los nombres de calles para todo el ámbito español (Gutiérrez-Mora y Oto-Peralías, 2020). Dicho indicador, al que denominamos *índice de género urbano*, mide la proporción de calles con nombres de mujer respecto al total de calles referidas a personas y se calcula para cada municipio y año desde 2001 hasta 2019. Aunque la observación personal y los estudios de caso para algunas ciudades sugieren que el número de calles con nombres de hombre supera ampliamente al de nombres de mujer, es importante desarrollar una metodología para cuantificarlo de manera sistemática y rigurosa, para poder observar adecuadamente la magnitud del fenómeno. Por sí mismo, el índice representa un gran avance en la medición de la desigualdad de género en los municipios, ya que los trabajos hechos hasta

[3] Respecto a la importancia del poder simbólico del lenguaje, resulta de interés el reciente trabajo de Galor et al. (2020) que muestra que la presencia de distinción gramatical basada en el género (que -por ejemplo- existe en castellano pero no en inglés), y su asociación con el sesgo de género, tiene un impacto adverso en los resultados educativos de las mujeres.

la fecha son estudios de ciudades concretas realizados de manera manual y -en general- referidos a un momento de tiempo determinado. El indicador permitirá realizar un seguimiento de cada municipio a lo largo del tiempo, pudiéndose convertir en una importante herramienta para evaluar el progreso hacia la igualdad de género en la simbología urbana.

La base de datos utilizada es el Callejero del Censo Electoral, publicado por el Instituto Nacional de Estadística y disponible a partir del año 2001 (con actualización semestral desde 2011). Para la construcción del índice de género urbano se diseña un algoritmo que de manera automática sea capaz de identificar por una parte, las calles referidas a personas, y por otra, el género de dichas personas, en una base de datos con más de 12 millones de nombres de calles. Dicho algoritmo se basa en técnicas de análisis de texto y en el empleo de *software* con dicha utilidad. De entre todos los métodos de análisis de texto, se ha utilizado el *dictionary-based method*, que usa un diccionario (o lista) de términos pre-especificado para obtener una estimación del resultado de interés (Gentzkow et al., 2017).

Para crear este diccionario de términos se eligen los 1.000 nombres masculinos y los 1.000 femeninos más frecuentes de España. Aparentemente, sería fácil identificar el género de las calles usando estas listas de nombres de hombres y mujeres y analizando si estos aparecen en su nomenclatura. Sin embargo, dada la enorme casuística existente, dicho procedimiento da lugar a muchos "falsos positivos" y "falsos negativos" que es necesario identificar. Respecto a los falsos positivos, se da el caso de nombres que pueden referirse tanto a una persona como a otra realidad, como por ejemplo "Israel" o "Rosa". En la medida de lo posible procedemos a desambiguar dichos nombres, de forma que aquellos que van acompañados de otro nombre de la lista o seguidos de un apellido no ambiguo, de entre los 1.000 apellidos más frecuentes de España, se consideran que pertenecen a personas. Los nombres que no hayamos podido desambiguar no se consideran en la construcción del indicador.

En cuanto al problema de los falsos negativos, estos vienen dados por dos circunstancias. La primera es que las listas utilizadas con los 1.000 nombres masculinos y 1.000 femeninos más frecuentes no son exhaustivas; y la segunda viene dada por el hecho de que muchas calles conmemoran a figuras famosas usando solo su apellido o apodo, por ejemplo, Goya, Cervantes, etc. El caso de los falsos negativos es más difícil de abordar, dada la idiosincrasia de la historia y la cultura de los municipios. Para detectar estos falsos negativos se crea una lista de términos masculinos analizando las 200 palabras más frecuentes en los nombres de calles de cada comunidad autónoma (Tabla 1 en Oto-Peralías, 2018) y 3.000 nombres de calles seleccionados al azar. Esta lista de términos recoge nombres y/o apellidos de figuras famosas como "Cervantes", "Quevedo", etc. y otras palabras que se refieren a hombres como "don", "doctor", "duque" o "pintor". El mismo procedimiento se sigue respecto a los nombres femeninos. En caso de que alguno de estos términos aparezca en el nombre de la calle, esta se considera del género correspondiente.

Si el nombre de la calle contiene nombres masculinos y femeninos, el género dependerá de la posición de cada nombre. Así, si el nombre masculino se coloca antes del femenino (como en "José María"), se considera un nombre masculino, y viceversa.

Como penúltimo paso, se eliminan las calles con nombre religioso, más frecuentes en las calles femeninas que en las masculinas (36% frente a 22%), lo que podría distorsionar el análisis del sesgo de género, ya que las calles que llevan nombres de vírgenes no están realmente conmemorando figuras femeninas relevantes para la concepción moderna de la igualdad de género. Creamos una lista de palabras religiosas recopiladas analizando las mismas muestras de calles que para el caso de los falsos negativos. Consideramos que una calle es religiosa si contiene una palabra religiosa (por ejemplo, "santo", "virgen", "cristo", etc.). Una vez identificadas las calles religiosas, procedemos a eliminarlas del análisis.

Llegados a este punto, obtenemos una clasificación de las calles contenidas en nuestra base de datos de acuerdo con su género. Las calles que no han sido identificadas como masculinas ni femeninas, se consideran que no se refieren a personas y por tanto se excluyen de la construcción del indicador. Finalmente, calculamos el índice de género urbano para cada municipio y año como el porcentaje de calles femeninas en relación con el total de calles masculinas y femeninas[4].

[4] Para más detalles y tecnicidades sobre la construcción del indicador, véase Gutiérrez-Mora y Oto-Peralías (2020).

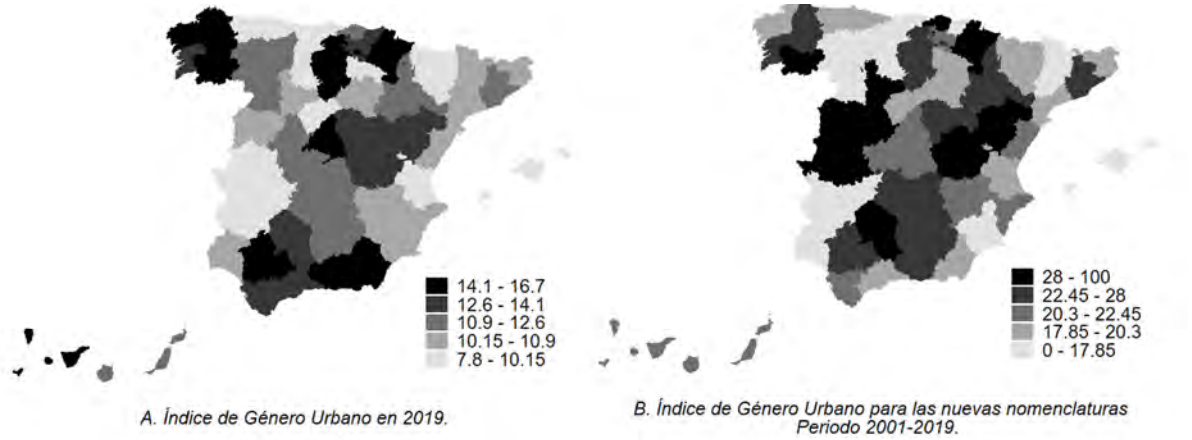


Fig. 2 - Índice de Género Urbano por provincias.
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del callejero del Censo Electoral (INE) (2020)

4. RESULTADOS

Nuestro indicador muestra que el sesgo de género en los nombres de calles españolas es muy alto. Con datos de enero de 2019, las calles que conmemoran a mujeres son solo el 12,2% del total de calles referidas a personas. Como se observa en la *Figura 2 (A)*, las diferencias geográficas son relevantes. La provincia con el índice de género urbano más bajo es Cáceres, con un 7.8%, mientras que la que tiene un índice más alto y por tanto, igualitario, es La Coruña, con un 16.7%.

En este punto cabe preguntarnos si nuestro algoritmo es fiable para la identificación de las calles femeninas y masculinas. Para ello, comparamos nuestros resultados con los de estudios de caso realizados para ciudades concretas. Los resultados de dicha comparación los exponemos a continuación de manera resumida:

- De acuerdo con un estudio de los nombres de las calles de Madrid, la proporción de mujeres en 2005 era del 20%, mientras que nuestra estimación es del 19%, considerando los nombres religiosos como se hace en el estudio de caso.
- De acuerdo con un estudio de las calles de Cáceres, la proporción de mujeres en 2011 era del 12,6%, mientras que nuestra estimación es del 13,9%, considerando también los nombres religiosos.
- Para el caso de Badajoz, el porcentaje de calles femeninas no religiosas sobre el total de calles reportadas, 35/1400, es casi el mismo que el de nuestra estimación 35/1441.
- Para Vigo, la proporción femenina reportada es del 13.3%, mientras que nuestra estimación es del 15.6%.
- Para Granada, la proporción de calles con nombres de mujer (incluidas las calles religiosas) es del 18,9% y nuestra estimación del 18,4%.
- Para Sevilla, la proporción de calles de mujer (incluidas religiosas) es del 17,9% y nuestra estimación del 16,4%[5].
-

La comparación anterior indica que, aunque el índice no coincide exactamente, aproxima razonablemente bien el sesgo de género en el callejero de nuestras ciudades. En relación con la exactitud del

[5] Las fuentes de las que procede la información, siguiendo el mismo orden de ciudades, son: Fernández Vargas (2005); El Periódico Extremadura, "Solo el 6% de las calles de Cáceres toman su nombre de alguna mujer" 24/10/2016; HOY, "Solo 35 de las 1.400 calles de la ciudad tienen nombres de mujeres", 30/09/2013; La Voz de Galicia, "El callejero de Vigo condena a la mujer al olvido", 14/05/2018; GranadaiMedia, "El callejero de Granada no entiende de igualdad", 13/11/2018; y Núñez Domínguez et al. (2019).

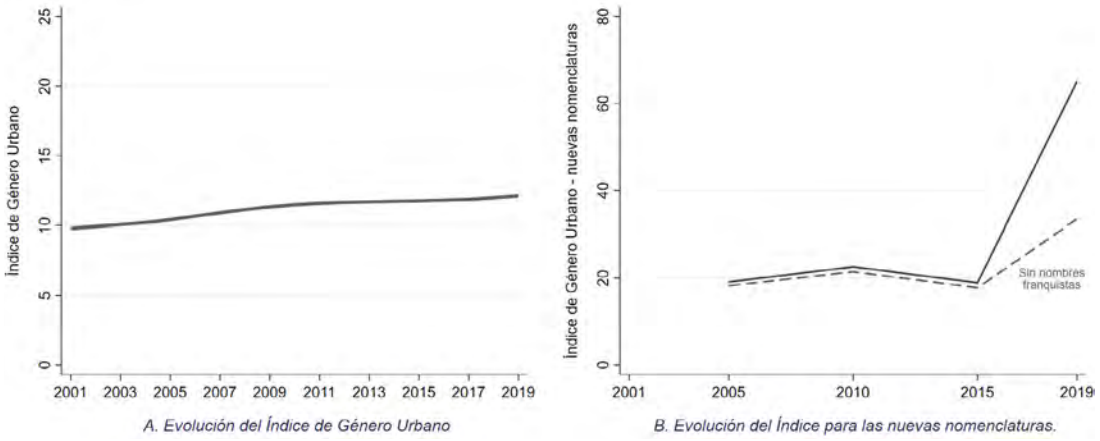


Fig. 3 - Evolución del Índice de Género Urbano en España.
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del callejero del Censo Electoral (INE) (2020)

indicador, somos conscientes de que nuestro algoritmo dará lugar a algunos errores, los cuales son inevitables y más acusados cuanto más pequeño sea el municipio y menor su número de calles. Lo importante desde el punto de vista analítico es que dicho error no tenga carácter sistemático, es decir, que no esté relacionado con algún factor subyacente.

Además del valor del índice de género urbano respecto al total de calles existentes, resulta de especial interés analizar también lo que sucede con las nuevas nomenclaturas (que incluyen tanto las calles renombradas como las de nueva creación) ya que entendemos que estas reflejan mejor la visión actual de la población ante los roles de género. Para ello, calculamos el índice de género urbano sobre la variación del número de calles masculinas y femeninas en un periodo concreto, obteniendo para el periodo estudiado (2001-2019) un valor global del 22,3%[6]. Si bien se observa que el índice de género urbano es mucho mayor en el caso de las nuevas nomenclaturas, todavía está muy lejos de la paridad que representaría un valor del 50%. La *Figura 2 (B)* representa esta versión del índice calculado para cada provincia.

La *Figura 3 (A)* muestra la evolución del índice de género urbano durante los últimos 20 años. Como puede apreciarse, a excepción de una pequeña mejora del índice, apenas ha habido cambios durante este periodo. Ello se debe a que las calles nuevas y las calles renombradas, donde el índice es ligeramente superior, representan un porcentaje muy bajo en relación con el total de calles existentes, con lo cual esta mejora se ve diluida en el total de calles.

La *Figura 3 (B)* muestra la evolución temporal del índice para las nuevas nomenclaturas en los periodos 2001-2005, 2006-2010, 2011-2015 y 2016-2019. Para los tres primeros periodos quinquenales, el valor del índice ha sido aproximadamente un 20%, comportándose de una manera muy estable. Llama la atención, sin embargo, la importante subida que experimenta en el último periodo. Esto se debe, parcialmente, al renombramiento de calles franquistas a raíz de la Ley de la Memoria Histórica de 2007, que no se ha implementado en el callejero hasta algunos años después, con la llegada en 2015 de los llamados "gobiernos del cambio" a ciudades como Madrid, Barcelona y Valencia. En este sentido, la línea discontinua de la figura muestra la evolución del índice cuando se eliminan las calles con nombres relacionados con el régimen franquista. En este caso, el incremento no es tan elevado, aunque sigue siendo pronunciado. Ello creemos que se debe, por una parte, a calles franquistas que no hemos sido capaces de identificar y, por otro, a un impulso real dado a la representación de las mujeres en la toponimia urbana por parte de algunos municipios a partir de 2015.

[6] Desde 2001 a 2019, el número de calles conmemorativas de mujeres ha pasado de 10.368 a 15.721, mientras que las de hombres han pasado de 95.532 a 114.187. En el primer caso el incremento ha sido de 5.353 y en el segundo de 18.655, por lo que el porcentaje de nombres de mujer sobre el total es del 22,3% (es decir, 5.353/(5.353+18.655).

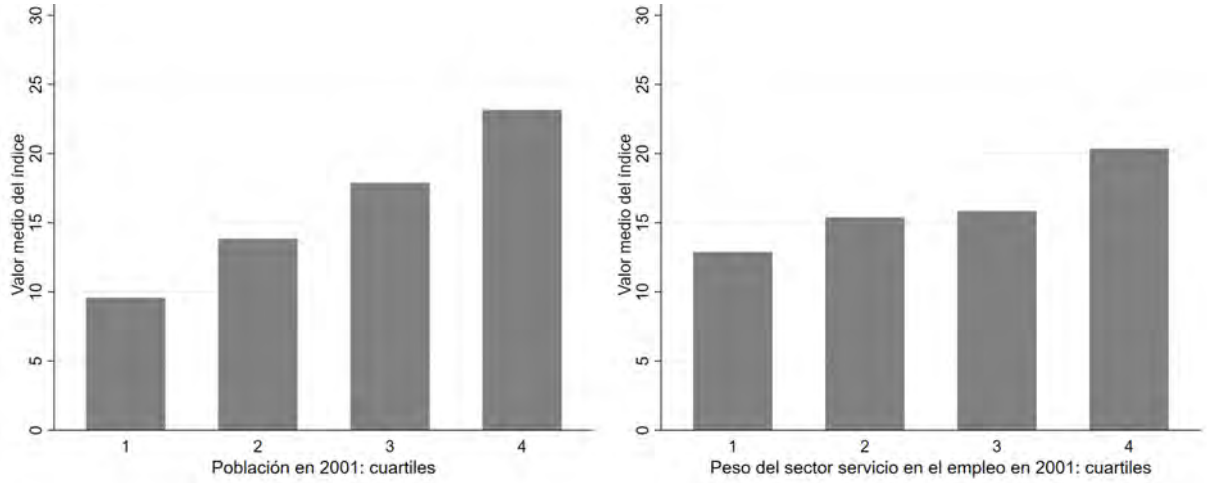


Fig. 4 - Índice de Género Urbano para las nuevas nomenclaturas y características de los municipios.
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del callejero del Censo Electoral y otras estadísticas del INE (2020)

Finalmente, resulta interesante presentar algunos datos sobre cómo afectan ciertas características de los municipios al porcentaje de calles con nombres de mujer en las nuevas nomenclaturas. A este respecto, la Figura 4 muestra algunos resultados interesantes. El gráfico a la izquierda representa el valor medio del índice de género de las nuevas nomenclaturas (en el periodo 2001-2019) para cuatro grupos de municipios según el tamaño de la población (los municipios se dividen en cuartiles). Se observa una asociación entre el tamaño de los municipios y el índice de género, de forma que los municipios más grandes han conmemorado a más mujeres durante estos últimos años. En la parte derecha del gráfico se realiza el mismo ejercicio, pero considerando la importancia del sector servicios en el empleo. Se observa que los municipios donde este sector es más relevante han nombrado a más mujeres en su callejero que los municipios donde tiene un peso menor.

Ambas características, tamaño de la población e importancia de los servicios, están relacionadas con la cultura y el modo de vida urbano. Aunque se trata de un análisis muy simple, se podría hipotetizar que los municipios con un carácter más urbano presentan una mayor tendencia a incluir a las mujeres en el plano representativo de la nomenclatura urbana, mientras que los municipios rurales mantienen una tendencia más baja en este sentido. Podemos encontrar una explicación a esto en el hecho de que en los entornos rurales la mujer ha continuado ejerciendo ocupaciones más tradicionales, manteniéndose en estas sociedades una percepción menos igualitaria de los roles de género. En los núcleos urbanos, al contrario, la mayor y mejor incorporación de la mujer a los distintos sectores laborales y ámbitos de la vida social habría contribuido a una percepción más igualitaria de los roles de género, y con ello, a un mayor acceso a los espacios conmemorativos. Los resultados mostrados en la figura sugieren, por tanto, que la mayor o menor representación de las mujeres en el callejero no es casual, sino que responde a determinados factores y condicionantes (Gutiérrez-Mora y Oto-Peralías, 2020).

5. CONCLUSIONES

Los valores obtenidos para el índice de género urbano muestran un fuerte desequilibrio en la conmemoración de mujeres y hombres en el espacio simbólico que constituye la toponimia urbana. En las nuevas nomenclaturas (tanto calles de nueva creación como calles renombradas) se observa una ligera mejora del índice, con una tendencia a corregir el sesgo de género a partir de 2015. No obstante, el escaso número de nuevas nomenclaturas en relación al total de calles existentes hace que sea muy difícil reducir la brecha. Si bien las calles nuevas van a seguir suponiendo un pequeño porcentaje del total, la decisión de renombrar calles existentes recae únicamente en la ciudadanía y sus representantes, de forma que existen medios para avanzar en la igualdad si esa es la voluntad.

La correlación entre el carácter urbano de los municipios y la mayor proporción de nuevas nomenclaturas urbanas conmemorativas de mujeres, respalda la hipótesis de que la toponimia urbana está relacionada

con los valores de la población, por lo que los nombres de calles podrían servir como indicadores socioculturales. En este caso, la todavía desigual representación de las mujeres en las nuevas nomenclaturas sería indicativa de una percepción aun no igualitaria de los roles de género por parte de la sociedad.

Si bien el carácter urbano de los municipios parece ser uno de los factores explicativos de las diferencias en el índice de género urbano, existen sin duda otros aspectos socioculturales, políticos, económicos, etc. que están directamente relacionados con él. En este sentido, la descripción y cuantificación pormenorizada del índice de género urbano no solo nos ofrece una herramienta de evaluación, evolución y comparación del fenómeno estudiado, sino que supone una base para posteriores análisis.

Para concluir, el poder simbólico atribuido a los nombres de calles, unido a la reivindicación por parte de diferentes grupos de una mayor presencia de las mujeres en la toponimia y la creciente preocupación social por esta cuestión, demuestran la importancia de profundizar en esta línea de investigación. Asimismo, sería deseable fomentar el debate público sobre la brecha de género en el espacio urbano simbólico, sus consecuencias y las estrategias para reducirla.

BIBLIOGRAFÍA

AMBINAKUDIGE, S. (2009). “Revisiting ‘‘the South’’ and ‘‘Dixie’’ Delineating Vernacular Regions using GIS” en *Southeastern Geographer*, 49, pp.240-250.

AZARYAHU, M. (1996). “The power of commemorative street names” en *Environment Planning D: Society and Space*, 14, pp.311-330.

BERG, L. D.; KEARNS, R. A. (1996). “Naming as norming: ‘race’, gender, and the identity politics of naming places in Aotearoa/New Zealand” en *Environment and Planning D: Society and Space*, 14/1, pp. 99-122.

CAVALO, L. E. (2019). “Androcentrismo y espacio público: análisis exploratorio sobre la subrepresentación femenina en la nomenclatura urbana de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires” en *Feminismo/s*, 33, pp. 249-271.

COOPER, C. A.; KNOTTS, H. G. (2010). “Declining Dixie: Regional Identification in the Modern American South” en *Social Forces*, 88, pp.1083-1101.

DROZDZEWSKI, D. (2014). “Using history in the streetscape to affirm geopolitics of memory” en *Political Geography*, 42, pp.66-78.

FERNÁNDEZ VARGAS, V. (2004). *Memoria de mujeres en el callejero de Madrid*. Madrid: Concejalia de Gobierno de Empleo y Servicios al Ciudadano.

FORREST, C. (2018). “What’s in a name? A feminist reflection on street name changes in Durban” en *Agenda*, *32*/2, pp. 53-61.

FUCHS, S. (2015). “An Integrated Approach to Germanic Place Names in the American Midwest” en *The Professional Geographer*, 67, pp. 330-341.

GALOR, O.; ÖZAK, O.; SARID, A. (2020). “Linguistic Traits and Human Capital Formation”. NBER Working Paper No. 26699.

GENTZKOW, M.; KELLY, B.; TADDY, M. (2019). “Text as Data” en *Journal of Economic Literature*, 57/3, pp. 535-574.

GONZÁLEZ FARACO, J. C., & MURPHY, M. D. (1997). “Street names and political regimes in an Andalusian town” en *Ethnology*, 36/2, pp. 123-148.

GUTIÉRREZ-MORA, D.; OTO-PERALÍAS, D. (2020). “Gendered cities: analyzing gender bias through street names”. Documento de trabajo.

LIESCH, M.; DUNKLEE, L. M.; LEGG, R. J.; FEIG, A. D.; KRAUSE, A. J. (2015). “Use of Business-Naming Practices to Delineate Vernacular Regions: A Michigan Example” en *Journal of Geography*, 114, pp. 188-196.

LOMBARDO, E.; MEIER, P. (2018). “Good symbolic representation: The relevance of inclusion” en *PS: Political Science & Politics*, 51/2, pp. 327-330.

MAMVURA, Z.; MUWATI, I.; MUTASA, D. E. (2018). “‘Toponymic commemoration is not for one sex’: the gender politics of place renaming in Harare” en *African Identities*, 16/4, pp. 429-443.

MCDOWELL, S. (2008). “Commemorating dead ‘men’: Gendering the past and present in post-conflict Northern Ireland” en *Gender, Place and Culture*, 15/4, pp. 335-354.

NOVAS FERRADÁS, M. (2018). “Commemorative Urban Practices and Gender Equality: The Case of Santiago de Compostela City’s Urban Toponymy” en *Hábitat y Sociedad*, 11, pp. 109-129.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T.; CANTERO SÁNCHEZ, F. J.; LEÓN PÉREZ, J. M.; LEÓN RUBIO, J. M.; TROYANO RODRÍGUEZ, Y. (2019). *Nombres de mujer en las calles de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

OTO-PERALIAS, D. (2017). “What do street names tell us? An Application to Great Britain´s Street” en Social Science Research Network working paper. Disponible en *https://ssrn.com/abstract=3063381* (última consulta: 8 de junio de 2020).

__(2018). “What do street names tell us? The ‘city-text’as socio-cultural data” en *Journal of Economic Geography*, 18/1, pp. 187-211.

PALONEN, E. (2008). “The city-text in post-communist Budapest: street names, memorials, and the politics of commemoration” en *GeoJournal*, 73, pp. 219-230.

ROSE-REDWOOD, R.; ALDERMAN, D.; AZARYAHU, M. (2010). “Geographies of toponymic inscription: new directions in critical place-name studies” en *Progress in Human Geography*, 34, pp. 453-470.

TRETTER, E. M. (2011). “The power of naming: The toponymic geographies of commemorated African-Americans” en *The Professional Geographer*, 63/1, pp. 34-54.

WEAVER, R.; HOLTKAMP, C. (2016). “Determinants of Appalachian Identity: Using Vernacular Traces to Study Cultural Geographies of an American Region” en *Annals of the American Association of Geographers*, 106, pp. 203-221.

YU, S. L. (2014). “The Production of a Gendered Space: Reading Women’s Landmarks in Anping, Taiwan” en *Asian Women*, 30/4, pp. 53-74.

LA TÉCNICA Y LA MÁQUINA COMO UTOPÍA URBANA EN LA ICONOGRAFÍA ESTRIDENTISTA, MÉXICO 1920-1935

The technique and machine as an urban utopia in the Estridentismo iconogaphy, Mexico 1920-1935

Mario Hernández González
Universidad Tecnológica de Calvillo
mario.hernandezg@utcalvillo.edu.mx

Resumen

¿Cómo influyó la necesidad de reconstruir al país después de la guerra civil mexicana de 1910 en las prácticas artísticas?, ¿se pude hablar de una idealización de la modernidad reflejada en la iconografía urbana de las obras plásticas de los artistas del estridentismo? El movimiento estridentista representó un ejercicio de imaginación artística que vio en el culto a la máquina y a la técnica, un camino para la modernización del México post revolucionario, el cual se encontraba devastado por años de conflictos internos. En el transcurso de la década de 1920 los artistas mexicanos asumían que el arte debería jugar un papel muy importante en la reconstrucción del país. De este modo, intentaremos mostrar cómo este "culto" a la maquinización fue determinante en la construcción de una iconografía claramente identificable, pero más como una actitud aspiracional, que como una realidad concreta. Los rascacielos de concreto, las antenas de radio, los automóviles, los cableados de los postes para la luz eléctrica o el teléfono y las fábricas con sus chimeneas que tanto aparecen en las obras visuales del estridentismo, hablan de un culto y una veneración a una realidad que no se poseía y, que terminó por construir una imagen urbana que persiste hasta la actualidad.

Palabras clave

Estridentismo, vanguardia, urbano, Muralismo.

Abstract

How the need to rebuild a country after the civil war of 1910 influenced the mexican art practice? Is possible to talk about an idealization of the modernity reflected on the urban iconography of the Estridentismo? This movement represented an exercise of artistic imagination based on technique and machine, a path to modernization in devastated post revolution México. The mexican artists of the 20's had a social compromise to reconstruct the country. This text is intended to demonstrate that the "cult" to the technology and the machine was decisive to the construction of an iconography. But it was an attitude, an aspiration, not a reality. The skyscrapers, the radio, the automobiles, factories, talks about a cult an veneration to a life style that mexican artists didn't have but that contributed to build the actual mexican urban reality.

Keywords

Estridentismo, vanguard, urban, muralism.

1. INTRODUCCIÓN

La vanguardia artística de principios del siglo XX planteó una revolución radical respecto a la idea del arte. Es claro que ante la Vanguardia estamos frente a un movimiento marcadamente europeo. En América latina se replicaron grupos similares que buscaban participar de los cambios que, entorno al papel del arte, se estaban generando. Como lo serían el ultraísmo que adopta Borges y del creacionismo de Vicente Huidobro.

El caso mexicano debe entenderse desde el contexto de la lucha armada que representó la Revolución de 1910. Para esto, partiremos del supuesto de que toda revolución social tiene implícita en su ideario la aspiración a realizar una utopía y, que la búsqueda de concretar esta utopía, afecta de manera fundamental, no solo a lo político y social, sino también a lo artístico. Ante esto nos planteamos la siguiente cuestión ¿cómo influyó la necesidad de reconstruir al país después de esta guerra civil mexicana en las prácticas artísticas?, ¿se pude hablar de una idealización de la modernidad reflejada en la iconografía urbana de las obras plásticas de los artistas estridentistas? Es de señalar que, a casi cien años de su aparición, el movimiento sigue siendo un fenómeno poco estudiado lo que trae consigo una suerte de “olvido” o incluso de cierto menosprecio de parte de los grandes estudios del arte mexicano.

El movimiento estridentista representó un ejercicio de imaginación artística que vio en el culto a la máquina y a la técnica, un camino para la modernización del México post revolucionario, el cual se encontraba devastado por años de conflictos internos. En el transcurso de la década de 1920 los artistas mexicanos asumían que el arte debería jugar un papel muy importante en la reconstrucción del país. De este modo, intentaremos mostrar cómo este “culto” a la maquinización fue determinante en la construcción de una iconografía claramente identificable, pero más como una actitud aspiracional, que como una realidad concreta. Actitud que -habría que señalar- no es exclusiva del movimiento estridentista sino que, es compartida por muchos otros artistas del llamado Renacimiento Mexicano, como Diego Rivera, Orozco y Siqueiros. Sin embargo, es de destacar junto con Vicente Quirarte “Los guerreros agrupados bajo la bandera del estridentismo, hicieron de la ciudad el escenario y, lo que acaso es más importante… quisieron hacer de ella la prueba más elocuente de su actualidad” (Quirarte, p.,477, 2004).

En los años que van de 1920 a 1930 las ciudades mexicanas (con excepción quizá de la capital) no eran modernas en el sentido estricto de la palabra. Xalapa, Puebla y San Luis Potosí, lugares donde floreció el estridentismo eran ciudades de la llamada “provincia mexicana”, lo que significa que se encontraban alejadas de los centros de progreso y modernización. Los rascacielos de concreto, las antenas de radio, los automóviles, los cableados de los postes para la luz eléctrica o el teléfono y las fábricas con sus chimeneas que tanto aparecen en las obras visuales del estridentismo, hablan de un culto y una veneración a una realidad que no se poseía y, que terminó por construir una imagen urbana que persiste hasta la actualidad. De este modo resulta significativo el hecho de que el principal poema escrito para difusión de las ideas y las obras estridentistas fuera una obra literaria que llevó por título el emblemático nombre de *Urbe* de Manuel Maples Arce e ilustrado por Jean Charlot. De este modo quedan vinculadas las ideas de la vanguardia estridentista con la vida en la ciudad. Para el estridentismo, la experiencia de la modernidad es el conjunto de las relaciones humanas en las ciudades industrializadas, pero al mismo tiempo, fue vista por el arte estridentista a través de los ojos de la utopía.

1.1. Un nuevo arte para el México postrevolucionario

Como se mencionó en la introducción, asumiremos que toda revolución social más o menos organizada, lleva implícita o explícitamente, un ideario que busca concretarse en la realidad. No es distinto en las revoluciones artísticas que, en el caso de las vanguardias históricas, estos idearios se expresan de manera clara en sus manifiestos. Hay ocasiones en que las revoluciones sociales y las artísticas coinciden, aunque no necesariamente es así. En el caso de México, su revolución artística forma parte de todo el enorme tejido de transformaciones que representó la lucha armada iniciada en 1910 contra el régimen dictatorial de Porfirio Díaz y, que concluirá parcialmente, hacia 1920 con la Presidencia de Álvaro Obregón.

Esta década de luchas internas dejó más de un millón de muertos y a un país devastado social, económica y administrativamente. La actividad artística y cultural se vio prácticamente detenida. Si bien, el viejo

régimen había caído, no existía un proyecto claro de hacia dónde había que dirigir al país. Junto con la construcción de nuevas instituciones emanadas de las demandas revolucionarias, los artistas e intelectuales de la época fueron conscientes que, en el plano de la cultura, se tenía que crear un arte que rompiera con el pasado y contribuyera a generar una nueva identidad nacional.

Como se vio, la Revolución Mexicana enfrentó internamente a diferentes facciones. Aún y cuando el discurso oficial hablaba de una sola Revolución en los hechos lo que aconteció fue un país dividido y fragmentado. En el terreno artístico se enfrentaron las ideas incendiarias del indigenismo local, las tradiciones y la cultura popular, contra los puntos de vista abiertos al mundo, cosmopolita y alineado a los triunfos tecnológicos.

La unidad nacional tenía que construirse sobre la base de un principio a través del cual, los mexicanos pudieran sentirse identificados y que, de algún modo sirviera de instrumento de reconciliación.

José Vasconcelos es nombrado ministro de educación en 1921 y su proyecto se centró en la búsqueda de esta unidad nacional. La apuesta Vasconcelista se sustentó en la unidad racial. Esta idea estaba ya presente entre otros intelectuales de la época como Manuel Gambio quien, para 1916, publica su obra *Forjando patria* donde se exhortaba a crear una nueva unidad nacional a partir de la fusión de razas, la cultura, la lengua y la economía (Azuela de la Cueva, 2005). Como es sabido, esta búsqueda de la unidad nacional a través de la idea de raza coincide con los totalitarismos europeos. No es un secreto el hecho de que Vasconcelos fue un ferviente admirador de Hitler.

Conocedor de la circunstancia mexicana, Vasconcelos se enfrentará al problema de que en México no hay una unidad racial. Reconoció una mayoría mestiza, unas minorías blancas y afrodescendientes y un grupo bastante nutrido de pueblos indígenas.

Vasconcelos supo reconocer que, aunque si bien, en sí mismos los pueblos indígenas mostraban una clara heterogeneidad entre sí, le proporcionaban por otro lado, el elemento que sería la piedra angular de su proyecto de unidad nacional: el pasado glorioso.

La condición indígena proporcionaba el fundamento de una historia mítica que otorgaría orgullo nacional. Aunque no todos los mexicanos fueran indígenas, resultaba inevitable una identificación con una parte de su propio ser. Todos, ya sea en mucha o en poca medida estarían compartiendo una genética indígena. Al respecto coincidimos con James Oles cuando afirma: “Para Vasconcelos, la cultura indígena estaba validada, pero sobre todo como parte de un proceso utópico de asimilación en el que cada una de las razas -pero en particular la española y la india se fundirían en la “raza cósmica” dotada de un poder espiritual y estético sin rival” (Oles, 2015, p.235).

Así quedan vinculados lo indígena y el mestizaje. El mestizo se identificará con su parte indígena (la vencida). A partir de entonces, el proyecto de unidad nacional se centró en exaltar los aspectos donde los valores autóctonos fueron ampliamente resaltados (la vida campesina y sencilla). Sobre esto, cabe resaltar lo señalado por Alicia Azuela de la Cueva respecto a estos años: “La revalorización del mundo indígena se dio de manera simultánea en las distintas manifestaciones artísticas y culturales: definió los guiones museográficos para las exposiciones de arte mexicano, influyó en los sistemas de educación artística, en las artes plásticas de la época, en la arquitectura, en la música y en la novela, y hasta en el bodevil” (Azuela de la Cueva, 2005, p.,101).

Evidentemente, el proyecto de construcción de una unidad nacional fundamentada sobre la base del aspecto racial-indígena requería de un artista técnicamente dotado, pero que no siguiera los patrones estéticos del antiguo régimen, sino que, estuviera insertado dentro de la más reciente modernidad. Recordemos que México tenía que refundarse y tenía que hacerlo de tal modo que pudiera ponerse al día respecto de la ciencia, el arte, la cultura y la técnica internacionales. Diego Rivera encabezaría un grupo que sería el encargado de poner imagen a ese proyecto.

Rivera era asumido como un artista de vanguardia quien, a su llegada a México en 1921, habló inmediatamente del arte popular y del arte prehispánico como lo que se debería asumir como fuente del arte nacional.

La vanguardia de Rivera es innegable. Existe un importante número de obras del artista que datan de su periodo cubista. En su estancia en Europa, conoce entre otros artistas como Picasso y al nutrido grupo de jóvenes artistas parisinos. Rivera compartirá con Vasconcelos su idea de reconstrucción nacional. Cree en el progreso y en la técnica. Sus ideales socialistas y de vanguardia lo llevan a ver en los prodigios tecnológicos el destino hacia el cual el socialismo debería conducir a la humanidad. Si toda revolución lleva implícita una utopía, la de Rivera era la del progreso. Esta visión utópica los llevará a su clímax en los murales *la Industria de Detroit* de 1932 y *El hombre en la encrucijada mirando con esperanza y altura el advenimiento de un nuevo y mejor futuro*, de 1933.

Pero lo que parece soslayar las historias del arte mexicano es que la idea misma de identidad nacional estaba poniéndose en entredicho al interior del grupo de los artistas revolucionarios. Elissa J. Rashkin nos muestra cómo la actitud de David Alfaro Siqueiros es hasta cierto punto contraria a la idea de un nacionalismo cerrado sobre sí mismo. Del mismo modo nos recuerda cómo es que Siqueiros publica en Barcelona su manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva generación americana* donde se afirma: “Desechemos las teorías basadas en la relatividad de un `arte nacional´ ¡*Universalicemos*!, que nuestra natural fisonomía *racial y local* aparecerá en nuestra obra Inevitablemente” (Rashkín, 2014, p. 66.).

Esta postura que pisaba los límites de lo folclórico y estereotipado causó un impacto importante en jóvenes artistas e intelectuales que buscaban la manera de poner a tiempo los relojes de la realidad Mexicana, frente a una dinámica compleja del ambiente internacional. Uno de esos jóvenes era Manuel Maples Arce.

Para muchos teóricos del tema, la materialización del proyecto oficial de Vasconcelos representaba una ficción, una realidad inventada. Los Charros y las Chinas Poblanas estaban lejos de coincidir con una aspiración de *llegar a ser* cosmopolita que, simbólicamente fue representada con autos veloces, puentes de acero y cables telegráficos, objetos que fascinaron y llenaron de entusiasmo a los jóvenes que encabezó Maples Arce. Sin embargo, habría que señalar que curiosamente esta imagen de modernidad (tan celebrada por el Futurismo de Marinetti), tampoco existía en México. A lo más, podemos decir que estaba en proceso de creación, “aunque el urbanismo de los estridentistas era en cierta medida exagerado en un país que aún era principalmente rural y sufría de un subdesarrollo tecnológico de todas maneras funcionó como un contrapunto importante de los estereotipos folclóricos de la época” (Rashkin, 2014, p.60). En ese sentido México vivía y tal vez aún viva, un estado de indeterminación entre lo que se es y lo que se quiere llegar a ser.

En su ya célebre *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz menciona al respecto, casi imperceptible, una idea sugerente: “… la Revolución no podía justificarse a sí misma porque apenas si tenía ideas. No quedaban, pues, sino la autofagia o la *invención* de un nuevo sistema. Vasconcelos resuelve la cuestión al ofrecer su filosofía de la raza iberoamericana”. (Paz, 1999, p. 167) Y es justamente esto lo que señalamos. El muralismo mexicano encabezado por Rivera fue parte fundamental de una invención oficial, en tanto que el estridentismo sería la invención de una utopía que tendría como destino el progreso industrial y tecnológico. Esta dicotomía entre lo local y lo internacional tiene un sucedáneo en el hiato que se generó entre un nutrido grupo de machistas homofóbicos y revolucionarios encabezados por Carlos Gutiérrez Cruz y los Universalistas comandados por Salvador Novo quien, como es sabido, era homosexual (Razhkin, 2014, p. 180). En todo caso, la postura estrindetista apunta a un deseo de reinterpretar y traducir la ciudad.

Habría que decir que, si existió en México una Vanguardia en el sentido estricto del término, es decir, un movimiento que buscara una filiación semejante con los movimientos europeos éste sería sin dudas, el estridentismo. Lo sería no sólo por su alejamiento de los ideales nacional-raciales en aras de una postura cosmopolita, sino porque dentro de su ideario se buscaba la renovación artística tanto de las formas como del contenido.

Pero esta revolución artística se enfrentaba al problema de incluir en su ideario las demandas de carácter social que dieron origen a la lucha armada. Hay que decir que ciertamente hubo intento por hacerlo con la publicación de revistas como *Horizonte*, sin embargo, no se debe soslayar que dentro de los manifiestos publicados no existe ninguna proclama ideológica. Esto es importante sobre todo si se piensa que la palabra *revolución* terminó siendo sinónimo de país o nación.

El grupo encabezado por Maples Arce, tenía la autoconsciencia de que vivían un momento de ruptura y lo asumieron como tal. Fueron transgresores, irreverentes y provocadores, lo que ha hecho ver a algunos teóricos (tal vez un poco injustos como es el caso de Carlos Monsivais al restarles el mérito de la originalidad) una réplica del futurismo y Dadaísmo sobre todo.

Del mismo modo, las formas de difusión de sus principios fueron similares a las usadas por sus contrapartes europeas, es decir a través del manifiesto. ¿Cómo deberían construirse entonces las ciudades en un México postrevolucionario? Ante esa pregunta el estridentismo responde con mucha claridad: haciendo realidad la utopía de la modernidad. Es en las grandes ciudades, dominadas por la "estridencia" de los motores y las máquinas, el cableado de postes, la efervescencia de las multitudes, altos rascacielos de concreto y una atmósfera saturada del olor a gasolina donde se tendría que realizar la experiencia de la modernidad mexicana.

2.1. Estridentismo estético y urbano

La vanguardia estridentista tiene una fecha clara de nacimiento. Ésta es el 31 de diciembre de 1921. Ese día, los edificios del centro histórico de la ciudad de México amanecieron con un curioso cartel pegado en sus muros. Era una hoja volante que con grandes tipografías se titulaba: Actual No. 1 donde sobresalía la fotografía de un hombre joven y elegante. Hoy sabemos que ese prototipo de dandy era Manuel Maples Arce y, la hoja pegada en las paredes de los edificios públicos, el primer manifiesto estridentista. Aunque inicia en el campo de la literatura casi de inmediato llamó la atención de artistas plásticos.

Para Vicente Quirarte "El estridentismo forjó su mitología urbana de la Ciudad de México en un periodo relativamente breve: entre 1921 cuando tiene lugar la aparición del primer manifiesto estridentista, y 1925, año en que Maples Arce es nombrado por el general Heriberto Jara secretario del gobierno de Veracruz. (Quirarte Vicente, p.480 2004)

Las proclamas escandalosas y provocadoras pueden interpretarse, más que como un afán juvenil de llamar la atención, eran en todo caso, un llamado a la necesidad de modernización de la vida cultural mexicana. "Muera el Cura Hidalgo" o "Chopin a la silla eléctrica" son más que detalles que pueden pasar por jocosos o pintorescos, nos hablan de una negación. La negación de la tradición histórica nacional y la negación del gusto estético burgués. El estridentismo es entonces, una negación de la tradición oficial ante la cual se encontraba plantado el México de la década de 1920. Esta negación e irreverencia de los íconos nacionales se replicarán después en 1923 cuando Maples Arce lanza el segundo manifiesto en la ciudad de Puebla, lugar donde se libró la famosa batalla del 5 de mayo. En forma totalmente iconoclasta se afirmaba en el manifiesto: "Caguémonos en la estatua del Gral. Zaragoza, brabucón Insolente de zarzuela… encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva".

En cuanto al medio de distribución del manifiesto nos recuerda Quirarte "… se valieron de la hoja volante, utilizado por los ejércitos insurgentes para difundir las ideas libertarias; de tal modo se restablecía ese circuito de comunicación entre los ciudadanos, surgido a partir de la revolución francesa… las cabezas que habían que rodar por tierra, pertenecían a los académicos y a los <asaltabraguetas literarios>" (Quirarte Vicente, op.cit. p.481).

En las artes plásticas Diego Rivera militó un tiempo dentro de las filas estridentistas y muchos otros muralistas también lo hicieron. Este hecho nos dificulta hablar de una tajante división entre muralistas y estridentistas, sin embargo, es de sobra conocido el hecho de que Rivera terminó por transitar por la ruta de la oficialidad muralística y, por otro lado, resaltar que personajes como Jean Charlot, Alva de la Canal y Fermín Revueltas participaron en ambos movimientos. Lo que, en todo caso, pareciera permanecer, es el hecho de que ambos movimientos buscaran un arte nuevo: como ya se dijo, uno marcadamente local y otro abiertamente internacional. Por otro lado, se debe tomar en cuenta que la participación de artistas que llegaron de Europa y los Estados Unidos a México aportaron visiones renovadas del arte y sirvieron de base al movimiento estridentista. "La visión fotográfica que Weston y Modotti desarrollaron en México, una visión por completo opuesta a la entonces dominante tradición pictórica, fue crucial para los estridentistas y para el desarrollo de su estética visual" (Rashkin, 2014, p. 142).

Francisco Reyes Palma nos hace ver que esta búsqueda de la estética cosmopolita llevó al movimiento a crear en un breve periodo un imaginario de ciudades cubistas, edificadas a partir de "andamios interiores", y pone de ejemplo a Ramón Alva de la Canal cuyas viñetas trasmiten la idea de ciudades monumentales plenas de modernidad (Retomado de Jasso Karla, 2010, p.55). La ciudad idealizada en Alva de la Canal es una ciudad hecha para ser surcada por aviones, ferrocarriles y motocicletas, este último considerado como el aparato más estridente que existe.

En este sentido es digno de mención, la insistencia que se tiene en la construcción de un mundo mecánico e industrial que cobra forma en el personaje radiofónico denominado *Troka el poderoso*, héroe creado en 1933 por Germán List Arzubide. Troka era una especie de autómata gigante que buscaba a los niños mexicanos para mostrarles los prodigios de la tecnología. El programa de *Troka el poderoso* se trasmitía tres veces por semana a través de la radiodifusora XFX, estación creada, a iniciativa de José Vasconcelos y que sería el antecedente de la actual Radio Educación. Las ilustraciones para publicitar el programa estuvieron a cargo de Julio Prieto y son una muestra de cómo la visión útópica de un mundo industrializado, plagado de máquinas, era asumido por los niños radioescuchas como un futuro al que tenían que sumarse como aliados del gigantezco autómata. Con música de Silvestre Revueltas, el programa logró permear en las mentes de las familias mexicanas y las ilustraciones de Prieto son un claro ejemplo de la iconografía estridentista. Es importante destacar que la relación entre el estridentismo y la radio fue muy estrecha, ya que este nuevo invento de la comunicación no sólo cautivó la imaginación de los artistas adscritos al movimiento sino que, representaba de manera "real" sus aspiraciones estéticas. Simbolizaba la desmaterialización de los eventos que se transmitían a tarvés de las ondas herzianas. Era un milagro tecnológico "sin cables".

Sin embargo, Reyes Palma apunta más adelante: "La prefiguración de la urbe tuvo su exponente más radical en German Cueto, inspirado quizá por el arquitecto del futurismo Antonio de Sant`Elia. Ciudades de hierro, concreto y cristal que de tan elevadas terminaron por volverse incorpóreas, casi líquidas". (Jasso, 2010, p. 57) Es importante destacar el hecho de que a pesar de que entre los miembros del grupo no se contaba con ningún arquitecto, la imagen que tienen de la ciudad ideal es sumamente clara. Saben perfectamente cómo es que han de construirse las ciudades estridentistas, dominadas por espacios artificiales y nuevos materiales de construcción con el agregado visual de la belleza de la máquina, haciendo suya la muchas veces citada sentencia de Marinetti: "un auto rugiente a toda velocidad es mas bello que la Victoria alada de Samotracia".

Germán Cueto proyectó su *Estridentópolis* a mediados de los años de 1920 vinculado con la ciudad de Xalapa en el Estado de Veracruz como parte fundamental de los planes del gobernador Heriberto Jara. Su visión futurista y utópica se situaba en un entonces lejano 1975. Es de resaltar la postura definitivamente idealizada de Cueto, sobre todo si consideramos que el primer "rascacielos" mexicano se construyó en 1930 y la emblemática Torre latinoamericana se terminó en 1956. Este sentido aspiracional queda claro si consideramos que hasta la segunda mitad del siglo XX "la ciudad de México todavía conservaba su horizonte bajo de ciudad colonial donde apenas sobresalían las cúpulas de las iglesias por encima de las de los edificios de cantera, aún enrojecidos por el antiguo tezontle". (Jasso, 2010, p. 57). Como es de suponer, la ciudad de Xalapa no mostraría menos aún signos de esta idealización estridentista. En esta visión utópica, la estética visual está saturada de las diagonales, electrizado, inalámbrico, luminista, voltaico, ritmo de vértigo y todo lo asociado con la maquinización y los engranajes. Como ejemplo literario lo podemos encontrar en los poemas de Germán List Arzubide en poemarios como *Esquina,* o bien en el célebre poema Vrbe de Manuel Maples Arce, que en su primer canto describe:

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos
sonora toda
de motores y de alas

Es de destacar que el nombre del poema nos remite a un espacio específico que es la ciudad. No podemos desprender la idea de estridentismo del concepto de ciudad. De cierta manera podemos decir que es la vanguardia urbana por excelencia. Pero entendiendo que no nos habla específicamente de la ciudad de México o de Xalapa, sino de la ciudad como un concepto universal donde la modernidad se objetiva en los logros de la maquinización. Esto hace que el movimiento adquiera un rostro universal y cosmopolita, que se aleja del localismo nacional.

La portada de *Vurbe*, como se ha dicho corrió a cargo de Jean Charlot y nos regala una imagen geométrica de edificios anónimos e impersonales. Las ventanas de las enormes construcciones son apenas manchas negras sobre un fondo rojo. Las particularidades humanas quedan disminuidas y no hay indicios que nos hable de una identidad local. Londres, París, Nueva York, Tokio o la ciudad de México, la "Urbe" cobija a todos como la experiencia viva de la modernidad, pero vinculada al aire renovador de la revolución.

Esta imagen delineada por Maples Arce tuvo tal impacto que la publicación del poema, que se convirtió en todo un acontecimiento para la literatura nacional, al punto que, para 1924, Arce fue aclamado por la crítica como el poeta de la revolución. El poema cobraría tal relevancia que llamará la atención de John Dos Passos, quien visitará al poeta en Xalapa en1926 y llevará a cabo una traducción del poema al inglés en 1929 bajo el nombre de *Metrópolis*, convirtiéndose así, en el más importante texto estridentista que, hasta la fecha se haya traducido a esta lengua, "Desde los primeros años del estridentismo, Maples Arce, recibirá cartas, plaquettes y folletos de Filippo Tomaso Marinetti; Jorge Luis Borges acusa de recibo Andamios interiores… conoce a Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna (Quirarte Vicente, 2004, p. 485).

Como podrá apreciarse, por otro lado, la idea de modernidad estridentista tiene coincidencias interesantes con la modernidad futurista. De hecho, no sólo futurista, sino que modernidad y progreso tecno-científico, quedan vinculados. La modernización se instala como una utopía de las sociedades desarrolladas y junto con ella, su estética. Lo "moderno" no tendría un carácter nacional exclusivo, sino que, tendría una implicación que estaría más allá de los valores nacionales. Ser moderno sería pues ser internacional. Debido a esto, tenemos la uniformidad de los valores económicos, éticos e incluso estéticos. La ciudad se convierte en el espacio en el que ha de vivirse la experiencia de la modernidad, dado que es una ciudad construida con ideales claros: los avances tecnológicos, el cambio constante y la velocidad. Ya en siglo XIX, la idea de modernidad vinculada a la vida urbana tiene un claro ejemplo en el uso de macadam. Al respecto Marshall Berman lo explica de la siguiente forma en referencia al inició de la construcción de los bulevares parisinos: "El macadam, la superficie con la que habían sido pavimentados los bulevares, era notablemente liso y ofrecía una tracción perfecta para las patas de los caballos. Por primera vez, jinetes y conductores podían lanzar sus caballos a toda velocidad en pleno centro de la ciudad". (Berman Marshall, 2006, p.158). A partir de ahí el uso del macadam se extiende por todas las ciudades y se convierte en símbolo de modernidad. Hay una especie de uniformidad urbanística. La modernidad adquiere un único rostro que, desde el punto de vista de las ciudades, tendrá que ver con el uso de los materiales para las construcciones. De este modo se hace más evidente la dicotomía entre la vida provinciana y la vida urbana. La vida de las ciudades es la vida moderna, la provincia es pre-moderna y local. La ciudad se entiende entonces como el espacio donde lo cosmopolita se vive, por eso mismo se opone a lo local o nacional. De ahí, como se dijo, la tensión entre muralismo y estridentismo. En uno hay una apuesta por el folclor y el colorido local en tanto que en el otro pervive una ideal de internacionalización.

Resulta contradictorio el caso del arte mexicano ya que, por un lado, la iconografía oficial apunta a la exaltación de la vida campesina a través del muralismo, en tanto que las políticas desarrollistas y el centralismo político llevan a la construcción de la ciudad de México bajo el ideal de una ciudad moderna, abierta al internacionalismo. En ese sentido, podría afirmarse que la actitud y las obras estridentistas fueron mucho más modernas que las del muralismo. En todo caso, en ambas visiones prevalece un ideal utópico.

El estridentismo busca reflejar en sus obras visuales la modernidad de un paisaje construido con nuevos materiales. Edificios de acero, concreto y cristal, conviviendo con altas chimeneas que contrastan con algunas palmeras tropicales, así como antenas de radio que irradian sus señales.

Respecto de los medios de construcción es importante señalar que el material de las ciudades modernas es el cemento (como lo fue el macadam en el siglo XIX para los bulevares). Éste fue uno de los inventos que más impacto tuvieron en el México posrevolucionario, al punto que modificó la manera en que los individuos vivían el espacio público. Para la década de 1920 el cemento trasformó no sólo la manera de construir la ciudad sino que también modificó, la idea que de la misma, tenían sus habitantes. Este material fue adoptado por el gobierno mexicano y muy pronto los edificios públicos y los proyectos de vivienda fueron levantados con este material, al punto que se convirtió en parte de toda una ideología de reconstrucción nacional. Fue un medio de trasmitir todo un proyecto político, aún y cuando, fue cuestionado sobre sus propiedades estéticas. El cemento trasmitía la idea de ser

revolucionario, nacionalista y moderno. Esta "vanguardia" en la construcción explica el por qué la más famosa y exitosa construcción realizada con este material fue el estadio de Xalapa, encargado por el entonces gobernador Heriberto Jara que, como ya se mencionó, fue protector y mecenas del grupo estridentista.

Los materiales y las actitudes ante el mundo fueron moldeando las imágenes que hicieran "real" la idea del ideal moderno estridentista.

Lo extraño, como se mencionó al principio de este trabajo, radica en la poca difusión que se le ha concedido al grupo, y que hoy se está recuperando. Quizá porque su visión del arte y de la vida estaba, efectivamente adelantada a su tiempo, o porque quizá el ideal de modernidad urbana ha sido siempre un *Horizonte* inalcanzable.

3. CONCLUSIONES

Como se planteó, este trabajo buscaba dar respuesta a los cuestionamientos: ¿cómo influyó la necesidad de reconstruir al país después de esta guerra civil mexicana en las prácticas artísticas?, ¿se pude hablar de una idealización de la modernidad reflejada en la iconografía urbana de las obras plásticas de los artistas estridentistas?

Respecto de la primera cuestión diremos que nuestra indagación dejó claro que el arte mexicano en la década de 1920 se opuso a un proyecto educativo y cultural encabezado por José Vasconcelos, dando paso al movimiento muralista, que estéticamente buscaba reflejar la vida indígena y campesina. Sin embargo, no todo el arte de este periodo fue así, pues apareció -antes que se consolidara el movimiento muralista- en 1921 la vanguardia estridentista, cuya propuesta estética, caminaba por rumbos distintos al muralismo: la vida urbana, las máquinas, la técnica, los cables y los automóviles.

Respecto al segundo cuestionamiento, se dejó ver que desde el punto de vista artístico el estridentismo se planteó como una alternativa frente al muralismo mexicano, pero que, en ambos casos, se buscaba poner rostro a una utopía. La del pasado glorioso y rural uno, frente a un futuro deslumbrante y urbano, plagado de prodigios tecnocientíficos, como sinónimo de modernidad. Esto llevaría a tomar una actitud de culto frente a la máquina y a la técnica.

El estridentismo marcó un momento importante en la historia del arte en México al poner en claro que los artistas jóvenes de la primera mitad del siglo XX buscaban ya en ese momento, por primera vez, ser contemporáneos de todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AZUELA DE LA CUEVA, A. (2005), *Arte y Poder*, MÉXICO, FCE y Colegio de Michoacán.
BERMAN, M. (2006), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI.
CIRLOT, L. (2007), *Primeras Vanguardias Artísticas (textos y documentos)*, Buenos Aires, Terramar ediciones, Caronte Estéticas.
DEBROISE, O. (2018), *El arte de mostrar el arte mexicano* (Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización), México, Cubo blanco.
DE ZAYAS, M. (2005), Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York, México, UNAM.
GALLO, R. (2014), *Máquinas de Vanguardia*, México, Trad. Valeria Luiselli, Sexto Piso-CONACULTA, primera edición.
JASSO, K.; GARZA USABIAGA, D. (2010), *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, INBA.
OLES, J. (2015), *Arte y arquitectura en México*, México, Taurus.
PAZ, O. (2005), *El laberinto de la Soledad*, Postdata, vuelta al laberinto de la soledad, México, FCE tercera edición.
QUIRARTE, V. (2004), *Elogio de la calle, Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Ediciones cal y arena.
PÉREZ MONTFOR, R. (2015), *México Contemporáneo*, Tomo 4, México, Colegio de México, FCE.
RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. (2016), *La crítica de arte en el siglo XX*, México, UNAM.

PARÍS A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOS ARTISTAS: IMPRESIONISMO Y FOTOGRAFÍA

Paris through the eyes of artists : impressionism and photography

Arianna Iampieri
Università degli studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
arianna.iampieri1993@gmail.com

Resumen

La ciudad de París en la mitad del 1800 es el lugar donde nacen esos hábitos típicos de la llamada "vida moderna". Este clima ideal favoreció el encuentro de los representantes de dos formas de artes muy ligadas entre ellas: la pintura impresionista y la fotografía. El diálogo fértil y el intercambio entre estos artistas produjo una nueva manera de observar y percibir la ciudad. La pintura impresionista propone por primera vez una nueva visión moderna del mundo, con imágenes que representan una realidad temporal y efímera. La fotografía estará destinada a revolucionar la forma de percibir la msima obra de arte y la realidad. Entre los temas favoritos de la pintura y la fotografía está la ciudad de París. Vistas desde arriba, calles llenas de gente, escorzos de la vida parisina, monumentos representados en series, ofrecieron a los artistas el material adecuado para expresar su visión del mundo, caracterizada por imágenes nebulosas y humeantes. A partir de estas consideraciones, se quiere profundizar de manera transversal las influencias mutuas y las intersecciones que se crearon entre estos dos mundos y reflexionar sobre la forma en la que influyeron en la percepción y la representación de la ciudad, centrando la atención en la comparción de unas obras particularmente significativas.

Palabras clave

París, impresionismo, fotografía, ciudad, intersecciones.

Abstract

The city of Paris in the middle of 1800 is the place where those typical habits of the so-called "modern life" are born. This ideal atmosphere promoted the meeting of the representatives of two forms of arts closely linked to each other: impressionist painting and photography. The fertile dialogue and exchange between these artists produced a new way of observing and perceiving the city. Impressionist painting proposes for the first time a new modern vision of the world, with images that represent a temporary and ephemeral reality. Photography will be destined to revolutionize the way of perceiving the work of art and the reality. Among the favorite subjects of painting and photography there is the city of Paris. Top-down viewes, crowded streets, foreshortenings of Parisian life, monuments represented in series, offered the artists the appropriate material to express their vision of the world, characterized by hazy and smoky images. Based on these considerations, we want to cross-examine the mutual influences and the intersections that were created between these two worlds and reflect on the way in which they influenced the perception and representation of the city, focusing attention on the comparison of particularly significant art works.

Keywords

Paris, impressionism, photography, city, intersections.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de París en la mitad del siglo XIX, con los recien nacidos *boulevards*, la nueva red del ferrocarril y sus estaciones, los cafés, los grandes almacenes, es el lugar donde nacen esos hábitos típicos de la llamada "vida moderna", tanto de ser definida como la capital cultural de 1800 (Thomson, 2001: 15). Este es precisamente el clima ideal para favorecer el encuentro entre las personalidades más sensibles y cultas de la época. Entre ellos los representantes de la nueva pintura impresionista y los primeros fotógrafos.

Los impresionistas, por un lado, proponen una nueva manera de mirar el mundo, en clave moderna, produciendo imágenes que representan una realidad temporal, efímera y cambiante.

La fotografía, por otro lado, nacida recientemente, que reclamaba para sí misma el papel de nueva forma de arte[1], impulsará precisamente una manera novedosa de relacionarse a la misma obra de arte y a la realidad[2].

Era inevitable el diálogo fértil y el intercambio recíproco entre estos dos mundos, al mismo tiempo diferentes en los medios empleados, pinceles y color por una parte y cámara por la otra, pero similares acerca de la experiencia visual. De hecho, fue precisamente en el estudio de Nadar donde, el 15 de abril de 1874, se realizó la primera exposición impresionista.

La fotografía influyó en los impresionistas tanto en la observación científica de la luz como en la representación de un espacio asimétrico y en la mirada hacia la espontaneidad y la ambigüedad de la realidad, ofreciéndoles un nuevo punto de vista pictórico. Algunos fotógrafos, por su parte, influenciados por pintores impresionistas, buscaron una forma de crear imágenes sombreadas, menos precisas y más pictóricas.

Ambos mundos, además, estaban estrictamente relacionados con la arquitectura y el espacio urbano de la moderna ciudad de París, con sus *boulevards*, monumentos, habitantes. Ciudad que se convirtió en uno de los temas favoritos de la pintura y de la fotografía. Vistas de la ciudad desde arriba, calles llenas de gente, escorzos de la vida parisina, monumentos representados en serie de forma casi obsesiva, ofrecieron a los artistas el material adecuado para expresar su visión del mundo, una visión "moderna".

A pesar de esto, fue solo en el siglo XX que se empezó a reflexionar sobre la relación entre impresionismo y fotografía. Uno de los primeros trabajos en esta dirección fue el ensayo de Aaron Scharf *Arte y fotografía*, publicado en 1968, despertando el interés por esta conexión. Es significativo, por ejemplo, que la primera história de la pintura impresionista que apareció en 1946, publicada por John Rewald, no consideraba la influencia de la fotografía en la pintura. Sin embargo, en la segunda edición corregida que salió en 1973 se mencionaba precisamente el trabajo de Scharf (Alarcó, 2019: 15). Esta perspectiva de investigación se consolidó en las últimas décadas del siglo XX[3].

Uno de los últimos proyectos en esta dirección es la exposición *Los impresionistas y la fotografía* organizada por el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid[4]. Esta reconstruye la relación

[1] Cuando nació la fotografía surgió una fuerte polémica sobre cómo considerar este nuevo invento que, como se explicará en el párrafo siguiente, desde los intelectuales más conservadores fue visto como una amenaza para la misma pintura. Ésta, como veremos, no será reemplazada por la fotografía, sino que beneficiará de ella.

[2] El famoso texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, aborda precisamente este tema, o sea como cambia la percepción de la obra de arte con la llegada de los nuevos medios de representación de la realidad, o sea no solo la fotografía sino también el cine.

[3] Los nombres de algunos investigadores que abordaron el tema aparecen en el catálogo de la exposición *Los impresionistas y la fotografía,* que se menciona en seguida.

[4] Dicha exposición tuvo lugar en Madrid, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, del 15 de octubre de 2019 al 26 de enero de 2020; el catálogo que se produjo a raíz de esta es una referencia fundamental y la más actual por este trabajo.

entre impresionismo y fotografía centrandose en nueve bloques temáticos en los que se percibe de manera evidente la recíproca influencia[5].

En la misma línea de investigación, este trabajo se propone reflexionar sobre el papel que las "intersecciones" (Pizza, 2019) entre pintura y fotografía tuvieron en la percepción de la París del siglo XIX, proponiendo como caso de estudio la comparación entre algunas obras representativas, en particular las fotografías de Charles Marville y las pinturas de Pissarro. Ambos, de hecho, dedicaron una parte del propio trabajo a la representación del paisaje urbano y esta analogía permite ver de manera clara como cambia el mismo objeto visto por dos miradas diferentes pero complementarias.

Resulta interesante estudiar la evolución de la ciudad y su arquitectura a través de una perspectiva cruzada y transversal porque permite identificar nuevas claves de lectura de la história, en ámbitos distintos de los tradicionales.

2. LA FOTOGRAFÍA: UN NUEVO MEDIO TÉCNICO-ARTÍSTICO DE REPRESENTACIÓN



Fig. 1. Gustave Le Gray, portal de la iglesia de Saint Jacques en Aubeterre (1851) Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Missions_H%C3%A9liographiques#/media/File:-GustaveLeGray.jpg

La fecha simbólica de la invención de la fotografía (palabra que literalmente significa "escritura por medio de la luz") es el 19 de agosto de 1839, cuando el científico y político Fraçois Arago presentó ante la Académie des Sciences y de Beaux-Arts el daguerrotipo, la extraordinaria técnica de Louis Daguerre. Daguerre estaba buscando, al principio junto con Joseph Nicéphore Niépce, una manera de fijar la imagen efímera de la cámara oscura y finalmente, a finales de 1838, gracias a la reacción química de una emulsión por efecto de la luz, logró un positivo directo sobre metal, que denominó daguerrotipo. A finales de los años 1830, además, el inglés William Henry Fox Talbot y el francés Hippolyte Bayard estaban trabajando en las que luego se convertirán en las primeras copias positivadas en papel. Este proceso, denominado calótipo, fue un gran éxito que siguió evolucionando hasta hoy, a diferencia del daguerrotipo, cuya vida fue breve por su escasa practicidad (Alarcó, 2019: 19-20).

La invención, que tuvo desde el principio una gran carga revolucionaria, permitía representar la realidad con precisión y rapidez y fue claro desde su nacimiento que "afectaría a las artes", sobre todo en la pintura. De hecho, pronto nació una polémica sobre como considerar la fotografía, si como un nuevo medio técnico o una nueva forma de arte, y además fue vista como una amenaza para la pintura (Alarcó, 2019: 20). A pesar de esto, se estableció un dialogo muy fértil entre pintura y fotografía. Muchos fotógrafos, como por ejemplo Le Gray (Janis, 1987), Baldus (Daniel, 1994), Nègre, Le Secq, habían sido formados como pintores. Además, entre fotógrafos y pintores se establecieron estrechos contactos de amistad. Y por último, a pesar de la competencia surgida entre las dos formas de representación, los propios pintores usaban las fotógrafias como apoyo para sus trabajos.

La fotografía tuvo relevancia también en la representación del patrimonio arquitectonico. En 1837 se fundó en Francia la *Commission des Monuments historiques*, con la misión de inventariar

[5] Los bloques temáticos son: el bosque, las figuras en el paisaje, el agua, el campo, los monumentos, la ciudad, el retrato, el cuerpo y el archivo.

los monumentos de interés histórico o arquitectónico desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, antes de su restauración. Cuando, dos años más tarde, se presentó el daguerrotipo, fue claro el papel esencial que éste tendría en la empresa (Rodriguez, Pérez Gallardo, 2015: 61).

En 1851 nació la *Société Héliographique*, la primera asociación dedicada a la fotografía. El mismo año la *Comission* organizó la *Mission Héliographique,* eligiendo, entre los miembros de la *Société,* los fotógrafos franceses que representaran el patrimonio arquitectónico (Daniel, 1994: 22). Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Mestral, Edouard-Denis Baldus producieron alrededor de 300 imágenes, empleando una técnica parecida al calótipo llamada *papier ciré,* creando el primer corpus fotográfico orgánico sobre arquitectura promovido por iniciativa pública (*Fig. 1*) (Zannier, 1991: 29-30).

Incluso Haussmann recurrió a la fotografía durante sus obras urbanísticas en París: en 1865 creó el *Service des Travaux historiques*, entregando a Charles Marville la documentación del estado de la ciudad antes de sus destripamientos (Zannier, 1991: 29-30).

Otro pasaje clave fue la realización, en 1858, de la primera fotografía aerea de un pueblo en las afueras de París, hecha por Nadar (seudónimo de Gaspard-Félix Tournachon), uno de los pioneros de la fotografía. La imagen del tejido urbano visto desde arriba por primera vez introdujo una nueva idea de espacio, de realidad más abierta, y propuso la fotografía como medio de representación del territorio a gran escala (Zannier, 1991: 30-31).

> Debajo de nosotros – como para hacernos el honor de acompañar nuestra marcha – la tierra se extiende en un inmenso tapiz sin extremos, sin comienzo ni final, con unos colores variados, aunque lo que predomina es el verde en sus diversos matices y combinaciones. (...) Juguetes parecieran también esa iglesia, esa prisión, esa ciudadela: los tres habitáculos en los que se resume toda nuestra civilización actual.(...) Realizo con la rapidez del pensamiento planos más fiables que los de Cassini, y más perfectos que los mapas del Ministerio de la Guerra. (...) Y como en una sola jornada puedo recorrer diez estaciones aproximadamente, hago en un día el catastro de mil hectáreas (Nadar, 2019: 46-49).

La fotografía cambió la manera de pensar la obra de arte, introduciedo el concepto de reproducibilidad y poniendo en crisis su unicidad. A este propósito Walter Benjamin elabora su famosa teoría sobre la pérdida de "aura" por parte de la obra de arte, debido precisamente a su reproducibilidad técnica. La pieza de arte original, es decir, pierde su autenticidad, que resulta del momento en el que la obra se realiza y que se le niega con la reproducibilidad (Benjamin, 2014a; Benjamin, 2014b).

La posibilidad de reproducir las obras, sin embargo, fue acogida de manera positiva por los mismos pintores impresionistas[6]. Resulta, de hecho, que Manet recopilaba en su archivo fotografías tanto de los maestros como de sus pinturas, que luego usaba de formas distintas en sus trabajos (Alarcó, 2019: 256).

A partir de 1860 se abrió otra discusión alrededor de la fotografía como mercancía, a raíz de la comercialización de las *cartes-de-visite* inventadas por Disdéri (Alarcó, 2019: 24), y más aún hacia el 1880 con la presentación de la cámara Kodak, ligera y transportable, que puso en crisis la profesión fotográfica y permitió la difusión de la "*fotografía amateur*" (Gonzales Flores, 2005: 180). El debate sobre el objeto artístico como mercancía atañerá tambíen la pintura impresionista.

3. LOS IMPRESIONISTAS Y LA NUEVA MANERA DE CONSTRUIR LAS PINTURAS

El 1874 es un año clave para los impresionistas por dos razones: el cuadro de Manet titulado "El ferrocarril" fue admitido al Salón oficial y tuvo lugar la primera de las ocho exposiciones de los impresionistas. Ésta se inauguró el 15 de abril de 1874, se prolongó por un mes y, de manera significativa, se celebró en el estudio del notorio fotógrafo Nadar, al número 35 del boulevard des Capucines en París (Thomson, 2001: 122). Fue organizada por un grupo de jóvenes pintores reunidos en la *Société anonyme coopérative des*

[6] El tema de la reproducibilidad de las pinturas impresionistas por medio de la fotografía es un tema tratado en un apartado específico de la exposición *Los impresionistas y la fotografía,* o sea la última parte titulada El archivo.

artistes peintres, sculpteurs et graveurs, nacida en 1873, con el fín de organizar muestras independientes para expresar liberamente su arte, en respuesta a varios rechazos por el Salón oficial. El Salón, de hecho, era el principal evento artístico de la época y seguía las rígidas normas tradicionales de la Academia de Bellas Artes. Precisamente por esta razón no podía admitir pinturas novedosas como las impresionistas.

En la primera exposición participaron, entre muchos otros, Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas (que además se había ocupado de la mayor parte de la organización), Guillaumin y Morisot. Estos son especialmente los nombres acerca de los que se puede plantear la idea de una nueva manera de pintar (Thomson, 2001: 129).

Un grupo compuesto por personalidades diferentes donde, sin embargo, faltaba una más fuerte de las otras que actuase como líder. Aunque por mucho tiempo los críticos han identifidcado esta figura en Monet, luego la idea fue abandonada, revelando que él no tenía cualidades personales propias de un líder capaz de dirigir un grupo sin anteponer sus intereses. Manet, por otro lado, desempeñó un papel clave detrás del grupo, aunque no participó a la exposición (Thomson, 2001: 130-131).



Fig. 2 - Claude Monet, Impresión, sol naciente (1873)
Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Impressione,_levar_del_sole#/media/File:Monet_-_Impression,_

La palabra "impresionista" fue acuñada por el crítico Louis Leroy, en su reseña satírica sobre la exposición, inspirandose en el título del cuadro de Monet "Impresión, sol naciente" (*Fig. 2*), que también había llamado la atención de otros críticos. Sin embargo fue Jules Castagnary quien formalizó el uso de la palabra "impresionsimo" para referirse al nuevo estilo de pintura, empleandola en su artículo publicado el 29 de abril de 1874 en el periódico *Le Siècle*. Esta reseña es importante porque representa uno de los relatos más informativos de la exposición, en la que se encuantran palabras de grande estusiasmo (Thomson, 2001: 124-128).

Las novedades de las pintura impresionistas atañían tanto a los temas como a las técnicas pictóricas. Aunque por mucho tiempo los historiadores hayan argumentado la falta de importancia del tema impresionista, estas pinturas se entienden solo a la luz del clima social y cultural de la epoca. Los pintores representaron, de hecho, la vida moderna[7] y sus lugares: bulevares llenos de gente paseando, bares, cafés, espectáculos, teatros, jardines, estaciones de ferrocarriles, puertos y vías fluviales con sus puentes[8]. Por otro lado, estaban fascinados tambíen por la naturaleza, pintada con la practica *en plein air* (al aire libre), para captar los efectos cambiantes de la luz[9].

La luz, la yuxtaposición experimental del color y una nueva manera de construir las imágenes son las características fundamentales de la técnica impresionista, muy distinta de la pintura tradicional. Ésta, en cambio, se caracterizaba por el uso del claroscuro y por componer las escenas con las reglas de la perspectiva. Estos elementos eran apropiados para representar los temas históricos propios de la pintura académica, pero ya no eran útiles para la representación de la realidad cambiante de las décadas finales del siglo XIX, que era precisamente la a que se interesaban los impresionistas. Algunos críticos más progresistas reconocieron la necesidad de adecuar las técnicas de representación a los tiempos modernos. Entre ellos, Edmond Duranty llamó a los pintores a "expresar los hábitos, las costumbres y los

[7] Significativo es el título del libro CLARK, T. J. (1990).*The paintings of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Londres: Thames and Hudson.

[8] Estos temas estan presentados de manera sistemática en el texto de HERBERT, de1991.

[9] Una descripción precisa y exhaustiva de los temas de las pinturas impresionistas se encuentra en el capítulo seis del citado libro de THOMSON, de 2001.

escenarios del tiempo propio, representar la vida personal de cada uno y registrar la época" (Thomson, 2001:194). Un punto de vista parecido era lo del crítico Joris-Karl Huysmans, que hablando de los impresionistas usó la expresión "Nuevos métodos para los nuevos tiempos" (Thomson, 2001:198). Para él:

> Los tiempos se caracterizaban por los movimientos y las actividades y, así como la arquitectura a fines del siglo XIX necesitó prescindir de eclécticas excrecencias de piedra a favor de la simplicidad funcional (hierro y cristal) el arte necesitaba una manera flexible que fuera capaz de mantener la paz con la velocidad y las presiones de la vida moderna. (Thomson, 2001:198).

A los pintores, al igual que a los fotógrafos, les interesaba el momento presente por eso pintaban con pinceladas muy rápidas, largas, no tan precisas[10], que daban más la "impresión" de las cosas que una descripción objetiva, creando imágenes "humeantes"[11].

Otro aspecto que diferencia la pintura impresionista de la tradicional, es el hecho de depender mucho por el mercado del arte. En la segunda década del siglo XIX, las pinturas se habían convertido en una mercancía, se invertía en ellas para luego venderlas con ganancia (Thomson, 2001: 221). Se estableció, así, una estricta relación entre los pintores, que tenían la necesidad material de vender sus obras para vivir, y los marchantes, interesados en la compra.

Uno de los marchantes más relacionado con los impresionistas fue Paul Durant-Ruel (Thomson, 2001: 221).

4. ARQUITECTURA, PINTURA IMPRESIONISTA Y FOTOGRAFÍA: EL PARALELO ENTRE CHARLES MARVILLE Y CAMILLE PISSARRO

Entre fotógrafos y pintores se estableció una coincidencia de temas y soluciones compositivas que tiene un punto de contacto en la ciudad de París, uno de los sujetos favoritos. Lo que atraía los artistas en particular eran los nuevos *boulevards,* donde se desarrollaba la vida moderna con sus costumbres. Si Charles Marville fue el fotógrafo de París por excellencia que, como adelantado, representó las calles antes y después de las intervenciones de Haussmann, Camille Pissarro fue el impresionista que pintó el número más elevado de paisajes urbanos de diferentes ciudades, pero sobre todo de la capital francésa. En los ultimos años de vida, entre 1893 y 1903, Pissarro representó más de trescientos vistas urbanas organizadas en once series, sobre París, Ruan, Dieppe y Le Havre (Pissarro, 1992: XXXIX). La serie le daba la posibilidad de multiplicar la representación de un lugar determinado y de analizar cómo cambia su apariencia a lo largo del día y de la temporada (Pissarro, 1992: XXXIX).

Entre sus obras, es interesante centrarse en el conjunto compuesto por las once pinturas del *boulevard* Montmarte, la primera verdadera serie de vistas de calles de París en el trabajo de Pissarro (Brettel; Pissarro, 1992: 59-60). La comparación con algunas fotografías de Marville permite entender, a través de un caso concreto, las relacciones y los intercambios entre estas dos maneras de ver y representar la ciudad.

En primer lugar, cabe destacar las condiciones parecidas de trabajo de Marville y Pissarro. Si por un lado el primero fue encargado por Haussmann de fotografíar París, por el otro el segundo fue comisionado por Durant-Ruel, el empresario francés que acababa de comprar la última serie pintada por el mismo artista (Brettel; Pissarro, 1992: 59-60). Tanto Marville como Pissarro, pues, consideraban el arte como una verdadera forma de trabajo. De hecho, como subrayado, en ese momento la fotografía y la pintura pertenecían al mercado del arte, eran consideradas como una mercancía. Los dos artistas, entonces, tenían que responder a las peticiones de los comitentes. La tarea de Marville era condenar, a través de sus imágenes, la vieja París y poner de relieve la nueva, a través del contraste entre las imagenes de «l'album

[10] A pesar de las características generales que acomunaban los pintores impresionistas, cada uno desarrolló su propia manera personal de representar la realidad. En el citado libro de B. Thomson se explican muy bien las peculiaridades del estilo de cada uno de ellos. (Thomson, 2001: 189-220).

[11] Precisamente esta voluntad de crear escenas imprecisas y nebulosas, donde se confunden los bordes de los objetos, genera el título de dos libros consultados (ROBLES, 2008; STOICHITA, 2005).



Fig. 3 - Charles Marville, Boulevard Saint-Germain (1875-1877) Fuente:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Marville,_Boulevard_Saint-Germain,_pr%C3%A8s_la_rue_Monge,_ca._1853%E2%80%9370.jpg

du vieux Paris» y de la París de Haussmann (De Thézy, 1993: 8-11). Pissarro, en cambio, había tenido una solicitud específica por parte de Durant-Ruel, o sea usar un tamaño más grande, en respecto a los últimos cuadros que acababa de realizar. Otra condición impuesta por el marchante era centrarse no tanto en las intersecciones de calles frente a la estación de Saint Lazare, sino en los grades bulevares (Brettel; Pissarro, 1992: 59-60).

A pesar de estas imposiciones, los dos artistas conservaban la libertad de elegir la perspectiva, el encuadre que más le parecía adecuado y sugerente.



Fig. 4 - Camille Pissarro, Boulevard Montmartre, mañana de invierno (1897) Fuente: https://www.analisidellopera.it/boulevard-montmartre-pissarro/

Marville se pone en el medio de la calle (*Fig. 3*), adoptando un punto de vista parecido a lo de un peatón; Pissarro, en cambio, pinta desde lo alto de la ventana de su habitación del Grand Hôtel de Russie (*Fig. 4*). Esta diferencia depende sobre todo por la intención de los trabajos. El objetivo del fotógrafo era representar la extensión de las nuevas calles, los espacios libres, sin obstaculos para la vista, de manera documental (De Thézy, 1993: 8-11); el pintor era interesato a mostrar la energía de la ciudad moderna y sus cambios de atmósfera al pasar del tiempo, escogendo un punto de vista desde arriba y alejandose de la manera tradicional de representar la ciudad basada en la horizontalidad. Las once pinturas, todas realizadas en 1897, representan diferentes momentos del día (hay también una pintura de noche, la única en toda la obra de Pissarro), distintas temporada, desde el invierno hasta la primavera, y varias condiciones climáticas, lluvia, sol, niebla, como si el artista quisiera agotar los recursos pictóricos que ofrecen todos los efectos (Brettel; Pissarro, 1992: 59-60).

La composición es muy parecida: tanto en las fotografías como en las pinturas, la perspectiva está ben definida por la “V” invertida de la calle, delimitada en cada lado por los hilares de árboles y los edificios, que nacen de la carretera y se perfilan en el cielo (Brettel; Pissarro, 1992: 59-60). Si, pero, las fotografías de Marville son precisas, nítidas, los contornos bien esbozados, en cambio las pinturas de Pissarro evocan una atmósfera nebulosa y humeante, dónde los colores se mezclan entre ellos, desaparece el claroscuro de la pintura tradicional, los objetos se difuminan.

Una diferencia evidente es que en las pinturas los bulevares son llenos de gente paseando, yendo en carruaje, charlando, mientras que en la fotografía no hay presencia humana. Esto depende por una razon técnica: los tiempos de exposición en ese momento eran todavía largos y las cámaras no podían capturar el movimiento, a diferencia de la mano del pintor.

La relación entre la ciudad y sus formas de representación fue muy estricta. La fotografía era tanto un medio para documentar los cambios como para promocionar la nueva ciudad. La misma ciudad fue

fuente de trabajo para los fotógrafos, como en el caso de Marville. La pintura, por su parte, contribuyó a construir una idea precisa de vida en la ciudad moderna y a publicitar los nuevos bulevares. Estos mismos, a su vez, fueron fuente de inspiración por los pintores. La riqueza y la calidad de los estímulos y de los resultados fue muy singular y de alto nivel.

5. CONCLUSIONES

El espacio urbano de la París decimononica, entonces, fue protagonista de las obras de fotógrafos y pintores, que vivieron la ciudad de primera mano, influyendose mutuamente en la forma de mirar y construir las imágenes. Quizás, si hasta el siglo XIX la pintura tenía la voluntad de representar la realidad de la manera más fiel posible, con la llegada de la fotografía se sintío libre por esta tarea y el nacimiento del impresionismo es una consecuencia directa. Por su parte, la fotografía no podía no tener en cuenta los logros de la pintura, el arte visual por excelencia, que además tenía una ventaja en los campos del uso del color y de la representación del movimiento.

El análisis sobre el fenómeno ciudad, tanto en el momento histórico tratado aquí como en cualquier otro periodo, no se puede limitar al estudio de los hechos y los protagonistas tradicionales de la história de la arquitectura y del urbanismo, sino también tiene que considerar otros ámbitos de investigación. De hecho, la ciudad es un "lugar de reflexión y actuación" (Pizza, 2019: 26), donde se cruzan las experiencias de diferentes actores con los mismos objetivos intelectuales (Pizza, 2019: 13).

Leer la história de París a través de los ojos de los artistas significa intentar entender cómo se percibía la misma ciudad en aquella época, percepción condicionada a su vez por los medios de representación, que contribuyeron a construir una nueva idea de espacio y de tiempo, dimensiones en las que el hombre vive cotidianamente.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, W. (2014a). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi.

__(2014b).*Breve storia della fotografia.* Bagno a Ripoli (Firenze): Passigli editori.

BRETTELL, R. R.; PISSARRO, J.(1992). *The Impressionist and the city. Pissarro's Series Paintings*. New Haven y Londres: Yale University Press.

CLARK, T. J. (1990).*The paintings of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Londres: Thames and Hudson.

DANIEL, M. (1994). *The photographs of Édouard Baldus.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

DE THÉZY, M. (1993). *Charles Marville: réverbères*. Paris: Tête d'Affiche.

GONZÁLEZ FLORES, L. (2005). *Fotografía y pintura : ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili.

HERBERT, R. L. (1988). *Impressionism. Art, Leisure &Parisian Society*. New Haven; Londres : Yale University Press.

JANIS, E.P.(1987). *The photography of Gustave Le Gray*. Chicago: The Art Institute of Chicago, The University of Chicago Press.

ALARCÓ, P. (por) (2019). *Los impresionistas y la fotografía*, *catalogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, del 15 de octubre de 2019 al 26 de enero de 2020)*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

PISSARRO, J. (1992). "Pissarro's series. Conception, realisation and interpretation" en BRETTELL, R. R.; PISSARRO, J.,*The Impressionist and the city. Pissarro's Series Paintings*. New Haven y Londres: Yale University Press.

RODRÍGUEZ RUIZ, D.; PÉREZ GALLARDO, H. (por) (2015). *Mirar la arquitectura : fotografía monumental en el siglo XIX*, *catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, del 3 de julio al 4 de octubre de 2015).* Madrid: Biblioteca Nacional de España.

NADAR. (2019). *Memoria de un fotógrafo. París en los inicios de la fotografía*. Madrid: Casimiros Libros.

PIZZA, A. (2019). *Intersecciones. Cultura urbana, arte y arquitectura en los siglos XIX y XX.* Madrid: Ediciones Asimétricas.

ROBLES, R. (2008). *Pintura de humo.* Madrid: Siruela.

SCHARF, A. (1968). *Art and Photography.* Londres: Allen Lane. [Trad. española: DE SANTAYANA, J. (trad.) (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza].

STOICHITA, V.I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

THOMSON, B. (2001). *El Impresionismo. Orígenes, práctica y acogida*. Barcelona: Ediciones Destino.

LA HISTORIA URBANA DE MADRID A TRAVÉS DE LA OBRA DE LA ARQUITECTA MARÍA JUANA ONTAÑÓN SÁNCHEZ (1920-2002)

The urban history of Madrid throughout the work of the architect María Juana Ontañón Sánchez (1920-2002)

Elisa Izquierdo Roiz
Universidad Complutense de Madrid
elisaizq@ucm.es

Resumen

A través de la obra y del archivo personal de la arquitecta María Juana Ontañón Sánchez (San Cristóbal de la Laguna, 1920 – Madrid, 2002), es posible recuperar parte de lo acontecido en el urbanismo y la arquitectura de Madrid entre los años 1940 y 1970. Su formación en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1939- 1949) coincidió con la reconstrucción de uno de los grandes proyectos anteriores a la Guerra Civil: la Ciudad Universitaria. La obtención del título en Arquitectura en aquella época aseguraba la inmediata promoción profesional debido a todas las demandas y atenciones del Estado para con la arquitectura (reconstrucción monumental, vivienda social, obra pública, etc.). Juana Ontañón se asoció con su pareja, el arquitecto Manuel López-Mateos, y ambos formaron un estudio en Madrid que no cesó su actividad hasta 1980. Su carrera profesional se desarrolló en un contexto provechoso, pues fue el momento en el que la ciudad sufrió una destacada expansión urbanística. Su trabajo se centró en la vivienda social del distrito de Carabanchel, aunque también realizaron obra para la clase media en los barrios de Prosperidad y Ciudad Lineal. Asimismo, Juana Ontañón intervino en el proyecto del actual barrio de San Cristóbal de los Ángeles y en la Unidad Vecinal de Absorción Pan Bendito.

Palabras clave

María Juana Ontañón, Madrid, vivienda social, ETSAM, arquitectura.

Abstract

Through the work and the personal archive of the architecta María Juana Ontañón Sánchez (San Cristóbal de la Laguna, 1920 - Madrid, 2002), it is possible to recover part of what happened in the urban planning and architecture of Madrid between 1940 and 1970. His training at the Higher Technical School of Architecture in Madrid (1939-1949) coincided with the reconstruction of one of the major projects before the Civil War: the University City. Obtaining the degree in Architecture at that time ensured the immediate professional promotion due to all the demands and attention of the State towards architecture (monumental reconstruction, social housing, public works, etc.). Juana Ontañón partnered with her partner, the architect Manuel López-Mateos, and they both formed a study in Madrid that did not cease their activity until 1980. Her professional career was developed in a profitable context, since it was the moment in which the The city suffered a major urban expansion. His work focuses on social housing in the Carabanchel district, although they also carried out work for the middle class in the neighborhoods of Prosperidad and Ciudad Lineal. Juana Ontañón also intervened in the project of the current neighborhood of San Cristóbal de los Ángeles and in the Neighborhood Unit of Absorption Pan Bendito.

Keywords

Juana Ontañón, Madrid, social lifehood, ETSAM, architecture.

1. LA ARQUITECTA MARÍA JUANA ONTAÑÓN SÁNCHEZ (SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, 1920 - MADRID, 2002)

Es frecuente encontrar una reflexión común en los estudios dedicados al urbanismo y la vivienda de las dos primeras décadas del franquismo: la necesidad de reconocer la labor de los arquitectos que trabajaron a destajo para poder abarcar la gran demanda de aquellos años. Poniendo el foco en la ciudad de Madrid, y solamente teniendo en cuenta las obras ejecutadas por el sector privado, se levantaron unas 48.000 viviendas durante la década de 1950 (Sambricio, 2014: 416). Al amparo de este contexto, en esta comunicación se recogen dos ideas. En relación al reconocimiento de los arquitectos dedicados a la construcción y al diseño de vivienda, esta intervención se dedica a María Juana Ontañón Sánchez (1920-2002) *(Fig.1),* una de las primeras arquitectas tituladas en España y la única mujer que intervino por aquel entonces en la creación de la denominada "vivienda social". A través de su vida y obra es posible realizar un recorrido por la historia urbana de Madrid durante las décadas centrales del siglo XX, ya que su trabajo se desarrolló en el momento en el que la ciudad vivió su mayor desarrollo urbano. La figura de María Juana Ontañón se encuentra actualmente en vías de estudio, pues forma parte de un proyecto de tesis doctoral.



Fig. 1 - María Juana Ontañón en su estudio de Madrid. Fuente: Archivo particular. Familia López-Mateos Ontañón (1960)



Fig. 2 - Abajo, en el centro, la arquitecta junto a sus compañeros de la Escuela. Fuente: Archivo particular. Familia López-Mateos Ontañón (1943-1949)

María Juana Ontañón Sánchez nació en San Cristóbal de la Laguna el mes de diciembre del año 1920. Era hija de María Sánchez Arbós (1889-1976), reconocida maestra y pedagoga[1], y de Manuel Ontañón y Valiente (1891-1960), físico, profesor y tesorero de la Institución Libre de Enseñanza[2]. Después de trasladarse a Huesca, la familia se estableció definitivamente en Madrid en 1928. La arquitecta ingresó en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1943, aunque previamente, en 1939, ya se había matriculado en los cursos preparatorios, obteniendo el título el 15 de noviembre de 1949[3] *(Fig. 2).* Al finalizar sus estudios, pasó a formar parte de la primera generación de arquitectas españolas, constituida por Matilde Ucelay, Rita Fernández Queimadelos y María Cristina Gonzalo Pintor, conocidas como "las pioneras"[4]. No se tiene

[1] Véase: SÁNCHEZ-ARBÓS, M. (2006) *Mi diario.* Zaragoza: Gobierno de Aragón, Caja Inmaculada. SANCHO GARCÍA, I. (2011) *Vida de María Sánchez Arbós.* Madrid: EILA. PÉREZ SOLANO, P. (Dir.) (2013) *Las maestras de la República* (Película documental).

[2] Véase: Personas que ocuparon cargos de responsabilidad en la ILE y las Colonias Escolares desde 1876 hasta 1936. Disponible en *http://www.fundacionginer.org/personalidades.htm* (Última consulta 23/06/2020). JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A. (1996) *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Periodo escolar (1881-1907)*. Madrid: Editorial Complutense. JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A. (1996) *La Institución Libre de Enseñanza. Tomo IV. Periodo de expansión influyente*. Madrid: Editorial Complutense, p. 492.

[3] Expediente Académico de María Juana Ontañón Sánchez. AGA, Ministerio de Cultura, Educación, 31/03854, Exp.34.

[4] Véase: VILCHEZ LUZÓN, J. (2012) *Matilde Ucelay. Primera mujer arquitecta en España* (Tesis doctoral). Granada: Universidad

constancia de que ninguna mujer, al margen de María Juana Ontañón, haya ingresado en alguna Escuela de Arquitectura española durante la década de 1940, y tan solo ocho mujeres se titularon como arquitectas en España antes de 1960 (Agudo Arroyo y Sánchez de Madariaga, 2011: 155-181). Fue el arquitecto Antonio López, amigo de la familia, el primer mentor de la joven y la persona que reconoció en ella las aptitudes necesarias para estudiar arquitectura. Dentro de la Escuela, Juana Ontañon mantuvo muy buena relación con el profesor y arquitecto Luis Moya, junto al que colaboró en las obras de la Universidad Laboral de Gijón. Allí también conoció a su marido, el arquitecto Manuel López-Mateos Santuré (Madrid, 1915-Madrid, 1990), titulado en 1946. Tras contraer matrimonio en 1950, fundaron su estudio en la calle Conde de Peñalver, donde trabajaron hasta su jubilación[5].

2. FOTOGRAFIANDO LA CIUDAD UNIVERSITARIA (1939-1949)

El período de formación de María Juana Ontañón (1939-1949) en la ETSAM, coincide con la reconstrucción de Ciudad Universitaria tras la Guerra Civil. En el archivo personal de la arquitecta se encuentran varias fotografías del campus tomadas por ella. Algunas son instantáneas anecdóticas, ya que son fruto del día a día en el campus. Por ejemplo, hay imágenes realizadas en los descansos entre clases, donde aparecen sus compañeros, amigos, familiares y su pareja, Manuel López Mateos. También hay varias fotografías realizadas en el campo de rugby de Ciudad Universitaria, hoy conocido como Estadio Nacional Complutense[6]. Esto se debe a que Manuel López Mateos fue el capitán del equipo de rugby de la Escuela, y ambos sentían la misma afición por este deporte[7].



Fig.3 - Vista de Ciudad Universitaria. Iglesia de Santo Tomás de Aquino (Museo de América) Fuente: Archivo particular. Familia López-Mateos Ontañón (1943-1949)

Aunque en estas instantáneas se entrevé el estado del campus, se aprecia en algunas una clara intención por captar la arquitectura circundante. El mejor ejemplo es la fotografía tomada desde la Avenida de la Memoria, en la que se encuadra el Museo de América y, al fondo, la Plaza de la Moncloa *(Fig. 3)*. Se trata del principal acceso a la Ciudad Universitaria en torno a mediados de los años cuarenta, que en esta imagen destaca más por lo ausente, que por lo presente. Acostumbrados a su presencia, es fácil percatarse del vacío presente en el lugar que más tarde ocuparía el Arco de la Victoria, al igual que el aun inexistente edificio que se encuentra tras él[8], diseñado por Manuel Herrero Palacios e ideado como "monumento a los caídos". Igualmente, llama la atención la total ausencia de arbolado y de vegetación

de Granada. AGUDO ARROYO, Y., y SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Inés (2011). "Construyendo un lugar en la profesión: trayectorias de las arquitectas españolas" en *Feminismo/s*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer. Nº 17, pp. 155-181.

[5] Previamente, habían tenido un estudio en la Plaza Vázquez de Mella, la actual Plaza Pedro Zerolo, que después heredó el arquitecto Luis Vázquez de Castro, cuñado de María Juana Ontañón.

[6] Es el campo de rugby forma parte del Complejo Deportivo ZONA SUR de la Universidad Complutense de Madrid.

[7] Véase: Arquitectura-Rugby. Disponible en *http://www.arquitectura-rugby.org/club/cuadro-de-honor/* (Última consulta: 05/06/2020).

[8] Ocupado actualmente por la Junta Municipal del Distrito de Moncloa-Aravaca, entre otras instituciones.

que caracteriza a la Ciudad Universitaria. El campus había sido ideado como un gran espacio ajardinado, pero este quedó completamente arrasado como consecuencia de la guerra. Entre 1941 y 1948, se desarrolló un proyecto de reforestación que entraba dentro de los planes de reconstrucción de la Ciudad Universitaria (Romero de la Torre, 2016: 213). En esta fotografía queda de manifiesto que aún no se había actuado sobre la zona.

Para analizar la información implícita que ofrece la imagen, hay que situarse en el proyecto original de Ciudad Universitaria (1928)[9]. La Ciudad Universitaria fue una de las obras e intervenciones urbanísticas y arquitectónicas más importantes de Madrid en lo que respecta a la primera mitad del siglo XX. Fue fundada por el rey Alfonso XIII en el año 1927 con motivo de la celebración de su 25º aniversario en el reinado, pero también como respuesta a las necesidades de la comunidad universitaria madrileña, ya que las facultades se encontraban dispersas por la ciudad y los edificios empezaban a quedarse pequeños e inadecuados. La Junta Constructora de Ciudad Universitaria decidió seguir el modelo de campus universitario norteamericano y, una vez establecido el proyecto, su construcción se inició en 1928. Sin embargo, el desarrollo de las obras se vio interrumpido por el estallido de la Guerra Civil. El conflicto estuvo muy presente en el campus al convertirse en frente de batalla hasta el final de la guerra.

Hubo una persona que desempeñó un papel fundamental en la historia de Ciudad Universitaria: el arquitecto Modesto López Otero. El también director de la ETSAM había sido elegido arquitecto jefe y director de las obras de CiU tanto en el periodo de 1928 a 1936, como en la posguerra. Gracias a su intervención, existió continuidad entre el proyecto original y el proyecto de reconstrucción. No obstante, se llevaron a cabo una serie de modificaciones sujetas a la voluntad ideológica del nuevo régimen. De esta manera, en la fotografía tomada por María Juana Ontañón, se observa un edificio prácticamente finalizado, que hoy conocemos como Museo de América, pero que en origen se proyectó cómo la Iglesia de Santo Tomás de Aquino. De su construcción se encargaron Luis Martínez Feduchi y Luis Moya[10]. Frente a ella, al otro lado de la Avenida, se erigió el Colegio Mayor José Antonio, donde se situó la sede del Sindicato Español Universitario (SEU)[11]. Además, en la entrada de Ciudad Universitaria, se proyectó la construcción de un arco del triunfo (Arco de la Victoria) para conmemorar la victoria franquista sobre la II República. Tanto el arco del triunfo como la construcción de estos dos edificios, y su localización a la entrada de CiU, suponían una declaración de intenciones. El Arco se erigió en el acceso a Ciudad Universitaria para recordar la victoria obtenida y la batalla que allí se desarrolló, que además tuvo gran significación, ya que con la caída del frente de Ciudad Universitaria se posibilitó la entrada del ejército franquista a la ciudad, así como la posterior toma de la capital y la consecuente finalización de la guerra. A uno de los lados de este arco se levantó una iglesia, que de manera simbólica representaba a esta institución, y frente a ella, la sede del SEU se erigía como bastión de la Falange en el Campus. Durante la década de 1940 también se construyó en este lugar el edificio del Ejército del Aire, obra del arquitecto Luis Gutiérrez Soto. Por lo tanto, el enclave en torno a la Plaza de Moncloa y al acceso a la Ciudad Universitaria se constituyó como un espacio urbano en el que se desarrolló una intervención arquitectónica y urbanística con una fuerte carga ideológica. Es una de las intervenciones más tempranas del franquismo en el urbanismo madrileño.

La arquitectura, más que ninguna otra disciplina, se convirtió en un arte al servicio del poder. Fue uno de los medios de representación más eficaces durante la posguerra, enmarcada en un contexto en el que la restitución y reconstrucción del territorio era una tarea primordial. Desde los planteamientos

---

[9] Véase: CHÍAS NAVARRO, P. (1983) *La Ciudad Universitaria de Madrid: Planteamiento y realización* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. RODRÍGUEZ LÓPEZ, C. (2019) "Un paseo por la casi centenaria Ciudad Universitaria" en *La conservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX. Criterios y experiencias en España y América Latina*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo. pp. 22-23

[10] Como ya se ha mencionado, fue su profesor y uno de sus referentes en la profesión. María Juana vivió en primera persona la construcción de varias obras proyectadas y dirigidas por Luis Moya. Por ejemplo, estuvo en las obras de la Iglesia de San Agustín y recordaba el temor de los allí presentes a la hora de retira el encimbrado de la cúpula, pues muchos creían que no iba a poder sostenerse por sí sola. Información obtenida a partir de la entrevista realizada el 21/03/2018 en el domicilio de Elvira Ontañón Sánchez (hermana de María Juana Ontañón).

[11] Actualmente, este edificio es el Rectorado de la Universidad Complutense de Madrid.

ideológicos del franquismo se estableció una identificación entre el Estado y la Arquitectura[12]. Por tanto, la Arquitectura del periodo autárquico fue una arquitectura propagandística, para la que además fue necesario hallar un estilo representativo. Este es el momento en el que se plantea la creación de un "estilo nacional". Cabe preguntarse entonces si realmente llegó a configurarse ese estilo, es decir, si existió una Arquitectura fascista en España. Es un planteamiento complejo ya que actualmente los investigadores manifiestan la dificultad que supone definir ese estilo. Lo que sí se puede afirmar es que el fracasado empeño por configurar y desarrollar un nuevo estilo se dirigió hacia los proyectos oficiales (Urrutia, 1997: 355-386), como en las intervenciones que aquí se han expuesto.

3. VIVIENDA Y URBANISMO EN MADRID. LOS AÑOS 40, 50 y 60 PARA EL ESTUDIO LÓPEZ-MATEOS ONTAÑÓN

Mientras María Juana Ontañón cursaba los últimos años de carrera, Manuel López-Mateos se encontraba ya trabajando, pues se había titulado en agosto de 1946. El arquitecto comenzó su andadura en la Dirección General de Arquitectura, para después ingresar en la Jefatura Nacional de Urbanismo como trabajador eventual[13]. El año 1950 marcó el inicio de una nueva etapa profesional en la vida de la pareja de arquitectos[14]. A partir de ese momento, comenzaron a proyectar, a dirigir y a colaborar en los complejos planes urbanísticos de Madrid. La capital se enfrentaba entonces a un gran problema: debía alojar a gran cantidad de población que no cesaba de desplazarse hacia la ciudad. Al mismo tiempo, era necesario realojar a un ingente número de personas que vivían en cuevas, cabañas o chabolas. Carlos Sambricio pone de manifiesto la dificultad de la situación al señalar que en el año 1939, de los 800.000 habitantes de Madrid, la mitad vivía en núcleos de infravivienda. El incremento de la población se produjo de manera tan acelerada que, veinte años más tarde, en 1959, fue necesario proponer un plan de descongestión para la ciudad. Estos datos demuestran el notable desarrollo demográfico de la ciudad, un fenómeno que también se estaba produciendo a nivel nacional en las grandes urbes. (Sambricio, 2014: 329). Se inició así un debate que ya había surgido en los últimos años de 1940, respecto a cómo organizar urbanísticamente Madrid teniendo en cuenta varios factores: la demanda inabordable, la falta de financiación, el encarecimiento del suelo y de los materiales, y la escasa mano de obra. A todo esto, se añadía una ineludible realidad: la mayoría de la población no podía asumir los costes de una vivienda. Era un escenario muy desfavorable, pero hubo muchas propuestas de actuación y muchas discusiones en torno al problema.

Entre las más relevantes, se declaró la creación de varias ciudades satélites alrededor de Madrid. En 1953, la Comisaría de Urbanismo de Madrid estableció los 8 núcleos que debían dar cabida a 320.000 habitantes (Sambricio, 2014: 379): Carabanchel, Villaverde, Palomeras, Vicálvaro, San Blas, Canillejas, Manoteras y Peña Grande. Como consecuencia de lo anterior, tuvo lugar la fallida creación de un cinturón verde en torno al centro de Madrid, porque el espacio que este iba a ocupar era al mismo tiempo un potencial suelo urbanizable. Así pues, se llevaron a cabo recalificaciones para transformar ese suelo en terreno edificable, y finalmente su uso se destinó a la vivienda. Desde el punto de vista arquitectónico, se entablaron debates entre los defensores del bloque de vivienda cerrado frente al bloque abierto, imponiéndose el bloque cerrado, ya que el objetivo consistía en optimizar el espacio. Siguiendo esta búsqueda de rentabilidad espacial y económica, los arquitectos trabajaron para diseñar los módulos básicos habitacionales. Paralelamente, en el ámbito administrativo se debatía el papel que debían desempeñar el Estado y las instituciones públicas como gestores de la crisis.

El régimen encontró en la construcción un nicho de mercado y a la vez un medio para la recuperación económica y, consecuentemente, intervino tomando una serie de medidas. En primer lugar, lanzó el

[12] Es de por sí significativo el texto firmado por Francisco Franco recogido en el número primero de la Revista Nacional de Arquitectura, en el que se presenta la ley que crea la Dirección General de Arquitectura. Véase: COAM /Dirección General de Arquitectura (1941) Ley mediante la que se crea la Dirección General de Arquitectura. En *Revista Nacional de Arquitectura,* 1, p. 2.

[13] Expediente personal de D. Manuel López-Mateos Santuré. Carpeta Nº793. COAM.

[14] Se han localizado más de 200 expedientes de obra realizados en su estudio. Más de la mitad fueron ejecutados entre 1950 en 1970 y la mayoría corresponden a proyectos de vivienda social. Fichero de expedientes de María Juana Ontañón. Fichero de expedientes de Manuel López-Mateos. COAM.

Plan Nacional de Vivienda para el decenio 1944-1954, que incluía la Ley de Viviendas Bonificables de 1944. Esta ley tenía por objetivo incentivar la inversión del sector privado a través de la construcción de viviendas de clase media que se destinaron a "completar" la trama del casco urbano. Se establecieron tres tipos de vivienda atendiendo a su tamaño, siendo la de "tipo 3" la más pequeña (entre 60m^2 y 80m^2). Las viviendas del denominado "tipo 3" fueron utilizadas por las empresas inmobiliarias para construir bloques y grupos de bloques, comenzado a modificar grandes superficies de Madrid y generando barrios, barriadas o desarrollándose en las ya mencionadas ciudades satélites. Si a lo largo de la década de 1940 fue el Estado el mayor promotor urbanístico, a partir de los años cincuenta empezó a gestarse una gestión mixta, que desde 1959 condujo al control y al establecimiento de un mercado inmobiliario a manos del sector privado.

Sin embargo, durante la posguerra la mayoría de la población seguía sin poder asumir el pago de una vivienda. En 1949, los arquitectos de la Obra Sindical del Hogar y del Instituto Nacional de la Vivienda se dieron cuenta de que la única manera de solucionar el problema de la vivienda a nivel arquitectónico era definiendo un módulo básico habitacional. Es decir, diseñando la unidad de vivienda más funcional, sencilla y barata que pudiera realizarse. Comenzaron entonces a estudiar la vivienda social europea y a interesarse por la búsqueda de la funcionalidad y la máxima sencillez, unas directrices que estaban directamente relacionadas con el movimiento moderno, el racionalismo y las tendencias anteriores a la guerra. Es decir, si en un primer momento el Estado rechazó el racionalismo y el Movimiento Moderno, ahora encuentra en ellos la solución para aplicar al diseño de la vivienda social (Sambricio, 2014: 352)[15].

Respecto al diseño del edificio o bloque de viviendas, una de las soluciones propuestas fue la del bloque lineal, sin ornamentos, con tres plantas y fachadas retranqueadas o abalconadas, donde se practica la repetición de elementos constructivos. Bajo estas directrices propuestas por Miguel Fisac, que destacaba la necesidad de dejar atrás la arquitectura historicista y encaminarse hacia la arquitectura moderna (Sambricio, 2014: 329-417). Uno de los lugares en los que se intervino siguiendo el Plan Nacional de Vivienda fue el Paseo de los Olivos (Latina), donde María Juana Ontañón y Manuel López Mateos construyeron un edificio en el nº78 (1957-1958) y en el nº76 (1961-1963) [16]. El diseño sigue el ejemplo de lo planteado por Fisac, al igual que un proyecto diseñado por María Juana Ontañón para la C/ Azabache (Carabanchel)[17], para los números 8, 11 y 12 (1954-1955).

Por último, la iniciativa más interesante, la que recogía todas las soluciones expuestas anteriormente, junto con una nueva propuesta de financiación, fue la creación de los poblados dirigidos[18]. Estaban pensados para acoger la llegada de nueva población. A los residentes se les asignaba un domicilio en propiedad y, a cambio, debían asumir los costes del terreno y los honorarios del proyecto. No obstante, si el propietario se ofrecía como mano de obra de su propia vivienda, el precio de esta se reducía. El problema que presentaba este "trueque" o esta "autoconstrucción", es que mucha de la población que se fue a vivir a los poblados dirigidos procedía de zonas rurales, y su experiencia laboral no estaban relacionadas con la construcción. Con lo cual, se estaba adquiriendo una mano de obra no cualificada. Por otro lado, los llamados poblados de absorción, mínimos y agrícolas, se ejecutaron para reubicar, en régimen de alquiler, a los habitantes de los núcleos de chabolas e infravivienda (Sambricio, 2014: 393,394). María Juana Ontañón participó en las obras del poblado dirigido de San Cristóbal de los Ángeles (1966) y en el poblado de absorción (UVA) Pan Benito (1963)[19] *(Fig. 4).* Como la investigación

[15] Muchas de las propuestas de diseño de módulos básicos y de módulos prefabricados son recogidas en el capítulo Sambricio, C. (2004) "La vivienda en Madrid en la década de los 50" en *Madrid, vivienda y Urbanismo: 1900- 1960*. Madrid: Akal arquitectura, pp. 329-417.

[16] Expedientes nº 3280/58 y nº5348/61. Carpeta de expedientes de Manuel López-Mateos. COAM.

[17] Expedientes nº4863/54, nº4411/54 y nº4862/54. Carpeta de expedientes de María Juana Ontañón. COAM.

[18] Véase: FERNÁNDEZ-GALIANO, L., F. ISASI. J., LOPERA, A. (1989) La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los años 50. Madrid: Hermann Blume. ESTEBAN MALUENDA, A.M. (1999). "La vivienda social española en la década de los 50: Un paseo por los poblados dirigidos de Madrid" en *Cuaderno de Notas*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Nº7, pp.55-80.

[19] Expedientes nº2085/63 (Pan Bendito) y nº6316/66 (San Cristóbal). Carpeta de expedientes de María Juana Ontañón. COAM.



Fig. 4 - En segundo plano, en el centro, la arquitecta revisando las obras de Pan Bendito. Fuente: Archivo particular. Familia López-Mateos Ontañón (1964)

acerca de su trabajo se encuentra en curso, aún queda por determinar cómo y de qué manera intervino en estos proyectos. Respecto a la obra en Pan Bendito, en el expediente figura que participó en la construcción de 655 alojamientos, edificios complementarios y en su urbanización, y se remite a la ficha del arquitecto Luis Vázquez de Castro. En cuanto al Núcleo Residencial San Cristóbal de los Ángeles, el expediente remite al arquitecto Eugenio Casar Estelles. Se tiene constancia de que, además de los ejemplos ofrecidos en esta intervención, su trabajo se centró en la vivienda social, particularmente la construida en el distrito de Carabanchel. También dirigió, junto a Manuel López-Mateos, vivienda para la clase media en los barrios de Prosperidad y Ciudad Lineal; vivienda unifamiliar en distintas localidades madrileñas; e incluso proyectaron varios hoteles en Madrid y en la Comunidad Valenciana. El análisis de estos proyectos se encuentra actualmente en desarrollo, con el objetivo de una Tesis Doctoral en curso.

4. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL DEVENIR DEL URBANISMO MADRILEÑO

Lo que debemos plantearnos después de este recorrido es, en primer lugar, sí las medidas tomadas tuvieron éxito, es decir, si resolvieron el complejo panorama de la vivienda. La respuesta es ambigua. Tuvo éxito en cuanto que, con los años, el sector fue capaz de suplir la demanda de vivienda. Sin embargo, son cuestionables las condiciones en las que este "triunfo del ladrillo" tuvo lugar. Los estándares acerca de cuáles son las condiciones básicas que debe poseer un espacio para que este sea habitable son subjetivos y varían según los medios disponibles en el entorno, el contexto histórico, el individuo y la sociedad. En los años cincuenta, los arquitectos afirmaron (y materializaron) que una vivienda de 35m^2 para una unidad familiar de cuatro miembros era un espacio habitable ¿Lo es ahora? Por ejemplo, los poblados dirigidos quedaron aislados de la urbe porque no se dieron en ellos las condiciones necesarias para el florecimiento de la vida urbana, ya que carecían de accesos y de servicios (Sambricio, 2014: 395). Esto nos lleva a cuestionar de qué manera esas intervenciones arquitectónicas y urbanísticas han pervivido en el tiempo. ¿Cómo se han transformado esos barrios? ¿Cuál es su estado actual? Desde una perspectiva socioeconómica, ¿quién ha habitado y/o sigue habitando estos espacios? ¿Cómo ha evolucionado la vivienda social en España? Por último, me gustaría reconocer, como ya han hecho otras personas, la labor de los obreros, administrativos, arquitectos, ingenieros y técnicos que trabajaron en la vivienda social de Madrid en la segunda mitad del siglo XX. Desempeñaron un papel fundamental e importantísimo en la historia del urbanismo y la arquitectura que, sin embargo, ha quedado ensombrecido por otros proyectos, otros nombres, o por considerar que su trabajo era "arquitectura menor".

BIBLIOGRAFÍA

Arquitectura-Rugby. Disponible en *http://www.arquitectura-rugby.org/club/cuadro-de-honor/* (Última consulta: 05/06/2020).

AGUDO ARROYO, Y., y SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Inés (2011). "Construyendo un lugar en la profesión: trayectorias de las arquitectas españolas" en *Feminismo/s*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer. Nº 17, pp. 155-181.

CHÍAS NAVARRO, P. (1983) *La Ciudad Universitaria de Madrid: Planteamiento y realización* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

COAM / Dirección General de Arquitectura (1941) "La Conservación de los Monumentos Nacionales durante la guerra" en *Revista Nacional de Arquitectura.* Madrid. Nº1, p. 15.

COAM /Dirección General de Arquitectura (1941) “Ley mediante la que se crea la Dirección General de Arquitectura” en *Revista Nacional de Arquitectura.* Madrid. Nº1, p. 2.

ESTEBAN MALUENDA, A.M. (1999). “La vivienda social española en la década de los 50: Un paseo por los poblados dirigidos de Madrid” en *Cuaderno de Notas*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Nº7, pp.55-80

FERNÁNDEZ-GALIANO, L., F. ISASI. J., LOPERA, A. (1989) La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los años 50. Madrid: Hermann Blume.

IÑIGUEZ ALMECH, F. (1941) El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Plan de obras para el año 1941. En *Revista Nacional de Arquitectura,* 3, p. 3.

JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A. (1996) *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Periodo escolar (1881-1907).* Madrid: Editorial Complutense.

JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A. (1996) *La Institución Libre de Enseñanza. Tomo IV. Periodo de expansión influyente.* Madrid: Editorial Complutense, p. 492.

Personas que ocuparon cargos de responsabilidad en la ILE y las Colonias Escolares desde 1876 hasta 1936. Disponible en *http://www.fundacionginer.org/personalidades.htm* (Última consulta 23/06/2020).

RODRÍGUEZ LÓPEZ, C. (2019) “Un paseo por la casi centenaria Ciudad Universitaria” en *La conservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX. Criterios y experiencias en España y América Latina*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo. pp. 22-23

ROMERO DE LA TORRE, C. (2016). *Evolución [espacio-temporal] de la Ciudad Universitaria de Madrid (1926-1956): diálogos entre unos procesos arquitectónicos de conformación*. Tesis (Doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

SAMBRICIO, C. (2004). *Madrid, Vivienda y Urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Akal arquitectura.

VILCHEZ LUZÓN, J. (2012) *Matilde Ucelay. Primera mujer arquitecta en* España. Tesis (Doctoral). Granada: Universidad de Granada.

URRUTIA, A. (1997) *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Expediente Académico de María Juana Ontañón Sánchez. AGA, Ministerio de Cultura, Educación, 31/03854, Exp.34.

Expediente personal de D. Manuel López-Mateos Santuré. Carpeta Nº793. COAM.

Expedientes nº2085/63 (Pan Bendito) y nº6316/66 (San Cristóbal). Carpeta de expedientes de María Juana Ontañón. COAM.

Expedientes nº 3280/58 y nº5348/61. Carpeta de expedientes de Manuel López-Mateos. COAM.

UNA CASA EN MEDIO DE LA CALLE: UNA APROXIMACIÓN A LAS VIVENCIAS PÚBLICO/PRIVADAS QUEER

A house in the middle of the street : an approach to queer private/public experiences

Javier Jiménez Leciñena
Universidad de Murcia
franciscojavier.jimenez8@um.es

Resumen

La presente comunicación se propone abordar el tema de las domesticidades alternativas desde una perspectiva queer, que se propondría, en última instancia, definir cómo aquellas vivencias del espacio privado realizadas por sujetos sexodisidentes –en busca siempre de una redefinición de las estructuras simbólicas heterocentradas— redefinen la experiencia doméstica tradicional. Pasando primero por un análisis de la experiencia doméstica normativa, a continuación, se utilizará el ejemplo del grupo de pintores Costus, protagonistas fundamentales de la Movida Madrileña, que muestran en su hacer cotidiano y pictórico una manera radical de abordar esta problemática. Se pone la mirada en manifestaciones que se insertan en el arte contemporáneo y que nos ayudan a entender mejor las implicaciones de esta aproximación que busca redefinir la espacialidad y sus históricas divisiones. Fijando así la atención sobre el potencial articulador del espacio en la sexualidad y en la identidad de género, concretamente en un lugar aparentemente intocable como es el hogar, núcleo de producción de la familia heterosexual normativa.

Palabras clave

Queer, Costus, domesticidad.

Abstract

The present paper sets out to approach the subject of alternative domesticities from a queer perspective, which would ultimately seek to define how those experiences of the private space carried out by sex-dissident subjects - always seeking a redefinition of heterocentral symbolic structures - redefine traditional domestic experience. Starting first with an analysis of the normative domestic experience, we will move forward to the example of the group of painters Costus, fundamental protagonists of the Movida Madrileña, who show in their daily and pictorial work a radical way of approaching this problem. We will look at manifestations that are inserted in contemporary art which can help us to understand the implications of this approach that seeks to redefine spatiality and its historical divisions. In short putting the attention to the articulating potential of space in sexuality and gender identity, specifically in an apparently untouchable place such as the home, the nucleus of production of the normative heterosexual family.

Keywords

Queer, Costus, domesticity.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de luchas de género e identitarias se tiende a restar relevancia a la cuestión de la espacialidad. Nos adentramos en el análisis pormenorizado de todas aquellas coerciones y violencias que penetran el cuerpo disidente mientras pasamos por alto que esa corporalidad estigmatizada habita en todo momento espacios y lugares que no escapan de una potente carga ideológica. Parafraseando a Julia Cream, "lo que significa que un cuerpo está sexuado es siempre "contextual en tiempo y lugar"[1] (Bell y Valentine, 1995: 9). El espacio no es inocente ni ingenuo, sino que es el medio en el cual el cuerpo se encarna y adopta una significación determinada; una relación indisoluble y problemática en el caso de minorías disidentes. Estudiadas copiosamente las relaciones de estas minorías con el espacio urbano, se propondrá dar la vuelta a ese análisis y analizar las vivencias privadas de sujetos subalternos; siempre insertas en un todo que aúne lo urbano y lo doméstico, problematizándolo a la vez.

El punto de partida del presente texto será por ello analizar desde una perspectiva queer[2] las vivencias privadas que articulan la realidad cotidiana por parte de sujetos y cuerpos disidentes y ver cómo estos fracturan estas férreas divisiones espaciales, llegando a la génesis de otras distintas. Podemos lanzar así las siguientes cuestiones: ¿Cómo se llega a una división tal de la realidad espacial en tanto que pública y privada? ¿Cómo llegan los sujetos queer a tensar e incluso reapropiarse del espacio privado, núcleo de producción de la familia heteronormativa y patriarcal? ¿Podemos encontrar ejemplos en el arte contemporáneo de estas maniobras? Si bien no se pretende arrojar respuestas concluyentes a estas exigentes preguntas, sí que se propondrán los rudimentos básicos que nos hagan llegar a delimitarlas. Primero, trazando un somero análisis de la construcción espacial revelando su perspectiva política y heterocentrada, analizando qué violencias entrañan para sujetos disidentes. A continuación, se abordará en profundidad la esfera privada de la espacialidad en clave queer, enfoque no excesivamente tratado pero que se torna fundamental a la hora de construir domesticidades inclusivas y críticas con la estructura simbólica imperante, así como configuraciones urbanas revisitadas. Para ello, utilizaré el caso paradigmático de los artistas españoles Costus, en cuyo modo de vida se da esa interesante distorsión espacial que arrojaría luz sobre realidades domésticas alternativas.

Así, la presente comunicación, se propone hacer dialogar los debates sociológicos y filosóficos con el ámbito del arte contemporáneo y la producción de artistas queer en particular. Considero una tarea a realizar el traslado al campo historiográfico de estas teorías de la espacialidad ya que ayudan a explicar cómo el espacio representado desde una óptica queer puede dialogar con nuestra actualidad; ayudándonos a repensar una esfera tan intocable como la doméstica y una esfera más totalizadora donde esta se inserta y dialoga, como la urbana.

2. ESPACIO, GÉNERO Y SEXUALIDAD

En los años 90 se asistió a una preocupación por el espacio que penetró en la mayoría de las disciplinas humanísticas y se vino a llamar el "giro espacial". Se dejaba atrás el fértil interés por el lenguaje y sus implicaciones para poner el foco en la realidad espacial desde una perspectiva eminentemente política y productiva (Walton y Suárez, 2016: X). Se pretendía, por ello, investir al espacio de agencia y reconocer su papel activo, alejado de antiguas concepciones que originaban un entendimiento del mismo como un receptáculo inocente. En esas concepciones que se buscaba dejar atrás, el espacio –pasivo— se vería "activado" por el tiempo –el otro cabo de este binomio clásico occidental—siendo este todo él potencia. Muchos autores y autoras feministas han querido ver en esta división un sesgo

[1] Aquellas citas que provengan de libros editados en inglés han sido traducidas directamente por el autor de este texto.

[2] La teoría queer –o mejor dicho las teorías queer—propone una mirada que problematiza la identidad sexual y de género como categoría fija y "natural", apuntando a su construcción sociocultural, así como a su carácter inestable. Dicho término surge en el activismo de finales de los 80 y principios de los 90 en el contexto anglosajón, para posteriormente conquistar la academia, inaugurándose los llamados "*queer studies".* La elaboración teórica de lo queer es resbaladiza y su propia inteligibilidad es deliberadamente difusa, por lo que resulta harto complejo trazar unas coordenadas de sus preceptos básicos en una nota al pie. Para más información, véase López Penedo, 2008.

sexista (Grosz, 2000: 210-223), en tanto que se asociaba la "pasividad" adjudicada al espacio con la injusta posición histórica de las mujeres, tanto en la sociedad como en la historia del pensamiento; y el tiempo, con esas connotaciones masculinas de agencia y motor. Por ello, la concepción tonificante que viene a aportar este giro espacial no es otra que un entendimiento más amplio, bajo una clara perspectiva socio-productiva. Así, y tomando las palabras de Henri Lefebvre, el espacio deviene un "producto social", resultado de la sociedad que lo habita (Lefebvre, 2013: 90). De esta manera, son los habitantes los que conforman y dotan al mismo de significado.

Esta característica que se extrae de autores como el mencionado Lefebvre o Michel de Certeau, entre otros, va a suponer el punto de partida para una crítica de género y queer de la espacialidad. Si el espacio no es otra cosa que el resultado de las acciones que los diferentes agentes realizan en el mismo y de estas se infiere su significado, se podría decir sin miedo a fallar que esa espacialidad aparentemente inocua estará imbuida por las mismas estructuras y sesgos patriarcales que estructuran toda la sociedad en su conjunto. Así, las mujeres y otros sujetos disientes de género y sexualidad –en tanto que grupos hostigados por el patriarcado estructural— se ven no solamente excluidos de la representación espacio-simbólica, sino también relegados a deambular con miedo por los márgenes que la espacialidad hegemónica permite.

2.1. Lo público y lo privado: desdibujando fronteras

"The public world does not begin and end at the front door" (Allen and Crow, 1989, citado en Johnston y Valentine, 1995: 100). Con esta frase se pone en relieve una de las ideas que se pretende subrayar a lo largo del epígrafe y es el carácter construido, inestable y dependiente de las fronteras espaciales que articulan nuestra sociedad. Pero también esta frase revela la necesidad acuciante de estudiar el entorno doméstico como un espacio intensamente político, atravesado por las dinámicas públicas del entorno urbano, sin que uno pueda separarse del otro. Debemos desechar la idea de lo doméstico como un espacio privado, alejado de interferencias exteriores; al contrario, necesitamos analizar más agudamente sus dinámicas internas ya que la espacialidad privada no es otra cosa que "la representación material del orden social" (Navarrete y James, 2004: 43).

El feminismo marxista de los años setenta realizó la encomiable tarea de exponer la ideología capitalista que subyacía bajo la construcción de la espacialidad pública y privada, a saber, una demarcación que definía tajantemente el entorno productivo del improductivo (Federici, 2018: 16). Esta separación contribuyó más si cabe a la construcción de sujetos generizados, siendo fundamental a la hora de definir la posición tanto de hombres como de mujeres en la sociedad. Será importante en su afianzamiento el final del siglo XIX, momento histórico en el que esta estructuración se consolida. De manera resumida, con el recrudecimiento del capitalismo se produjo una especialización del trabajo, teniendo como resultado la división entre lugar laboral–destinado al hombre, al ciudadano de pleno derecho y a la producción asalariada- y el lugar doméstico –considerado el espacio privado reservado a las mujeres, lugar de reproducción de la fuerza de trabajo capitalista-. Siguiendo a Federici, esto provocó el surgimiento de la familia nuclear prototípica articulada en torno a un ideal de domesticidad, unido indisolublemente al ámbito privado como esfera de las emociones y los cuidados dispensados a toda la unidad familiar por las mujeres. A pesar de esto, sería falaz sostener una visión unidireccional de lo doméstico como esfera únicamente "femenina": la domesticidad tenía también un rol crucial en la configuración social y personal del hombre, como aquel capaz de sostener y proteger a una familia, lo cual era visto como un reflejo de su poder y masculinidad. (Tosh, 2007: 3). De este modo, debemos entender primeramente el espacio doméstico como un producto de la familia normativa y de las relaciones de parentesco que esta impone. Y, en segundo lugar, analizarlo como un punto donde se intersectan diversas vivencias tanto masculinas como femeninas, subrayando su complejidad y sus múltiples capas; infiriéndose cómo esta esfera "privada" no solamente es problemática, sino que es imposible desligarla de su ligazón urbana o pública.

Si esta división espacial ha sido fundamental en la definición de los roles de género, igualmente ha tenido una importancia capital en el asentamiento hegemónico de la heterosexualidad, ya que la imposición de género no puede desligarse de una obligada dirección del deseo hacia el género opuesto. Guiándonos, en este caso, por el análisis de las sexualidades disidentes en el espacio privado, es preciso que leamos esta espacialidad desde la heterosexualidad que *a priori* impondría. Es decir, está

articulada estructuralmente por la heteronorma, en tanto que, en la privacidad hogareña se fomenta, ante todo, la producción de una heterosexualidad incuestionada y "natural", eso que Adrienne Rich vino a llamar "heterosexualidad obligatoria" (Rich, 1996, 16); necesaria para la reproducción de esa familia nuclear en tanto que productora de mano de obra capitalista. Sin embargo, si el énfasis en la heterosexualidad permea indefectiblemente la domesticidad hegemónica hasta el punto de convertir a aquella en invisible, la prohibición de la homosexualidad u otras identidades disidentes se encuentra veladamente en la base de esta domesticidad familiar. Esa intimidad heteronormativa se levanta sobre un rechazo que es repetido constante y subrepticiamente: la sombra amenazante de la transgresión sexual vuela como si de un espectro se tratara alrededor de esas paredes. Si la heterosexualidad es la condición necesaria para la continuación de la familia heterosexual capitalista, la existencia de esa homosexualidad fantasmática sirve como una amenaza a todo el funcionamiento del orden sexual (Butler y Fraser, 2000: 82) que se engendra en el espacio doméstico.

A pesar de que el espacio doméstico y privado esté articulado en torno a la primacía de la familia heterosexual, en su interior siempre ha estado presente la divergencia sexual en distintos grados, bien como aquel ente amenazador necesariamente constitutivo de esa heterosexualidad estructural ontológica; o bien como una presencia real y transgresora, materializada en situaciones concretas. Esta "latencia queer" se convierte en la otra cara silente del hogar en tanto que núcleo de producción de la matriz heterosexual y la familia nuclear.

La experiencia doméstica para los sujetos disidentes va a estar caracterizada por la vigilancia y la performativización de identidades no problemáticas en el seno del hogar (Johnston y Valentine, 1995: 111). De esta manera, y considero que aplicable tanto a las vivencias en el hogar familiar como en el hogar propio, los sujetos queer viven una privacidad siempre marcada por esa mirada omnipresente heterosexual, encarnada en la familia, en el vecindario o, en última instancia, en la estructura simbólica de la sociedad. Siguiendo a Wigley, la casa es "en sí misma una manera de mirar, un instrumento de vigilancia": es "el ojo del hombre" (Wigley, 1992: 341).

Todas estas aproximaciones han puesto el foco en el análisis exhaustivo de las vivencias y realidades domésticas por parte de los sujetos queer. De esta manera, se exhorta a abandonar la concepción de la casa como un lugar exclusivamente heterosexual y monolito y abrir el estudio a nuevas experiencias domésticas que desarticulen dicha construcción. Este ímpetu por recuperar este espacio privado y releerlo en clave queer, desestructurando su producción heterosexual, se ha visto alimentado por las recientes conquistas que los colectivos LGTBIQ han obtenido de derechos concernientes a la familia y al hogar –posibilidad de matrimonio, adopción etc.- (Gorman-Murray y Cook, 2018: 4).

Así, este texto se incardina en esta corriente que busca descubrir aquellas domesticidades alternativas en tanto que prácticas que desestabilizan y subvierten "imaginarios convencionales del hogar y de la domesticidad, la idealizada familia nuclear y los domésticos roles de género masculino/femenino tradicionales" (Gorman-Murray y Cook, 2018: 1). Partiendo de este punto, pretendo analizar a continuación este acercamiento disidente a lo doméstico enmarcado en el reciente arte contemporáneo queer, viendo cómo se puede no solamente criticar las construcciones hegemónicas de intimidad y privacidad, sino también intentar torcer y descentrar aquella mirada masculina.

3. COSTUS: UNA CASA EN MITAD DE LA CALLE

Para intentar ejemplificar e ilustrar las dinámicas que acontecen entre el binomio público-privado, desde una perspectiva queer doméstica, usaré a la pareja de pintores madrileños Costus. A mi modo de ver, su obra y su modo de vida proporcionan una interesante reflexión a la hora de crear nuevas privacidades íntimas y radicales que escapen a los moldes heteronormativos.

La reflexión que se extraerá de Costus no puede ser entendida si se desliga del momento histórico y artístico que les tocó vivir: la llamada Movida Madrileña. Mitificada y criticada a partes iguales, este movimiento artístico y social acaecido espontáneamente en la capital española vino a sacudir los anquilosados

modos de vida del reciente franquismo, así como a impulsar hacia nuevos límites la práctica artística contracultural. A la hora de dar una demarcación temporal, no querría caer en las dudosas dinámicas que la han rodeado –fundadas en una excesiva compartimentación que buscaba unos objetivos políticos descarados—; yendo en contra de un movimiento que cuanto más se fija, más se desvirtúa y difumina. Desde la historiografía se han barajado diferentes fechas como el 1976, 1977 o 1980 y 1984 o 1986 como su momento de declive. (Marzo y Mayayo, 2015: 382-382). Sin embargo, en el presente artículo no importará tanto encontrar una periodización exhaustiva como un entendimiento de esta realidad cultural como algo vigorizante, que acogió en su seno a brillantes artistas y personalidades. Precisamente por la imagen de radical modernidad que destilaba, se buscó la glorificación desde sectores institucionales, de cara a dar una imagen internacional de una España rabiosamente moderna y liberada de su pasado. Esta necesidad de manufacturar la Movida como un producto sofisticado y radical en su novedad servía para equiparar a la achacosa España con el resto de capitales mundiales como Londres o Nueva York. Aunque estas implicaciones y endiosamientos todavía tienen que ser dirimidos por parte de historiadores, es preciso que entendamos las problemáticas que este movimiento arroja a la hora de acercarnos a él.

Entre las grandes personalidades que dejó esta edad dorada, Costus[3] parece ser la más opacada y la escasamente estudiada en comparación con otros compañeros y compañeras. Sin embargo, cualquier aproximación a este periodo, por leve que sea, nos muestra a esta pareja como indispensable a la hora de entender todo el entramado artístico y cultural que se originó en esos años. No solamente fueron unos excelentes pintores, de una audacia exquisita, sino que además, fueron los auténticos *popes* de la nueva ola madrileña. Eran el auténtico punto nodal en el cual se encontraba, partía e intersectaba la "corte pop" de la capital.

Enrique Naya y Jesús Carrero, pareja en la vida real y en los pinceles, llegaron a Madrid para continuar con sus estudios de pintura que habían comenzado en Cádiz, en la Escuela de Artes Aplicadas de la misma ciudad donde se habían conocido. Naya, gaditano de nacimiento y Carrero, de Palma de Mallorca pero afincado en la ciudad andaluza, compartían una mirada común de ver el mundo que pasaba por el *kitsch*, el *camp*, el preciosismo en la pincelada y el colorido expresionista. En 1975 se instalan en Madrid atraídos por las nacientes posibilidades que la ciudad proporcionaba y que pronto comenzarían a despuntar acuciadas por la nueva situación político-cultural. Pronto, se formó a su alrededor un energético grupo de amigos y artistas, reconocidísimos hoy en día, como Pedro Almodóvar, los pintores Guillermo Pérez Villalta y Sigfrido Martín Begué; figuras de la música como Alaska, Tino Casal, Carlos Berlanga; o personalidades tan maravillosas e inclasificables como Fabio McNamara. Todos ellos formaron en estos años iniciales un grupo originalísimo de creación artística en el que las fronteras de la autoría se desdibujaban para devenir en un motor de ideas y proyectos constantes. Y lo más importante, con su obra y modos de vida nutrieron y ayudaron a subvertir los modos burgueses de la sociedad del momento.

3.1. Espacialidades íntimas y excéntricas en Casa Costus

Un momento clave en la vida de Costus fue su llegada a la calle de la Palma 14, lugar que devendrá en la mítica "Casa Costus", auténtico epicentro de la Movida. No es exageración cuando se sostiene denodadamente que este lugar, sito en el barrio de Malasaña, vio nacer no solo a los artistas arriba mencionados, sino que podemos aventurarnos a decir que sin este espacio doméstico quizás la Movida no se hubiera gestado como así lo hizo. Por ello, considero fundamental analizar qué dinámicas espaciales, personales y artísticas acontecieron en este lugar íntimo y privado y cómo ayudó a descentrar estructuras heteronormativas imperantes.

La expresión disidente de género y sexualidad es la clave de este análisis. Tanto Costus como la mayoría de sus amigos y amigas que formaban sus círculos mostraban con orgullo una expresión de género que podríamos hoy considerar "queer"[4]. Uso decididamente este término porque considero que

[3] Hay numerosas historias en cuanto al origen del nombre "Costus". Sin embargo, la que se considera la más verídica es aquella que alude a su entrega total a su labor como pintores, realizada desde el más absoluto cuidado y delicadeza (Pérez Manzanares, 2016: 61).

[4] Con esto no quiero decir que ellos y ellas se hayan definido bajo esta categoría. Simplemente me refiero a que sus identidades y perfomances de género pueden a día de hoy ser categorizadas bajo la etiqueta de queer, en tanto que disrupción de las barreras

es el que mejor encaja con la ambigüedad de la que hacían gala y su afán disruptivo de no comulgar con ninguna categoría impuesta que pudiera asfixiarles. Además, a pesar de que queer tiene otro tipo de connotaciones teóricas y proviene de finales de los 80 y sobre todo principios de los 90, lo utilizo por su capacidad de actuar como paraguas que cobija y da cuenta de todo tipo de identidades disidentes que no encajan correctamente en otras etiquetas como "gay" u "homosexual". Además de un género o sexualidad diferente al normativo en un contexto tan adverso como aquella España posfranquista, es especialmente relevante la manera de performar esa identidad, pasando por las prácticas paródicas como el travestismo o *cross dressing*, destilado todo ello a partir de un enaltecimiento y celebración de la pluma desde una óptica *camp* y *punk*. De esta manera, el término queer permite también insertar a estas personas en una suerte de genealogía LGTBIQ patria, con el afán de crear memoria y archivo que configuren relatos historicoartísticos alternativos desde los cuales narrarnos.

Teniendo en cuenta el componente sexodisidente, es preciso abordar el análisis de las dinámicas espaciales queer que Costus nos dejan entrever. Como ya se adelantó, el espacio es el resultado de las personas que lo habitan. De cara a expandir este concepto en interrelación con lo queer, considero adecuado recurrir a las teorías de Doreen Massey. Según ella, el espacio "no existe antes de las identidades (…) y sus relaciones"; siendo siempre un "producto de interrelaciones", posibilidad para la "existencia de multiplicidad" y siempre "en construcción" (Massey, 2005: 9-10). Con estas características, se esboza una elaboración espacial en constante evolución. Sin embargo, como he defendido en el epígrafe anterior, no debemos caer tampoco en un exceso de ingenuidad y pasar por alto la heteronormatividad que articula nuestra sociedad: si bien el espacio es esa materia proclive al cambio, las connotaciones sociales empujan a este a tomar una forma determinada, una dirección concreta. Y más todavía en entornos domésticos tan connotados. Esto no implica caer en un fatalismo inmovilizador, al contrario: supone un desafío a la transgresión de estructuras simbólicas que nunca son permanentes.

Por lo tanto, si el espacio no es sólido sino que fluctúa con las vivencias que se dan en el mismo, podemos llegar a la conclusión de que este es dotado de significado mayoritariamente a través de la performativización de identidades heterosexuales, imponiendo así esta naturalización mediante su repetición continuada. Es Judith Butler la que proporciona la pista para entender nuevas maneras de descentrar la realidad existente a través de su teoría de la performatividad de género (Butler, 2016), releída en clave espacial. Esta teoría y el potencial paródico de determinadas identidades y prácticas como el drag puede ser trasladado al contexto espacial para subrayar cómo la performance identitaria de sujetos subalternos puede hacernos pensar no sólo en la construcción hegemónica del espacio, sino en nuevas maneras de rehacerlo. Estos "actos espaciales subversivos" (Bell y Valentine, 1995: 19) nos acercan a las maneras que sujetos queer han construido y deconstruido espacialidades.

Un ejemplo de este modo de crear cartografías alternativas entronca con la manera histórica en la que inicialmente hombres gays principalmente[5] se apropiaron tácitamente del espacio urbano para sus fines sexoafectivos. Lo interesante de estas prácticas es cómo imprimía al espacio urbano heterosexual hegemónico de una nueva significación mediante la performativización de sexualidades e identidades no normativas. De esta manera, los gays van a producir nuevas maneras de crear espacio; siendo lo más interesante su desafío a "las definiciones hegemónicas de lo público y lo privado" al transformar un espacio público a través de la sexualidad íntima (socialmente recluida a los confines de dormitorio). (Bell y Valentine, 1995: 315). Y es esta mecánica de relectura subyacente precisamente lo que Costus traslada al espacio doméstico, acercándonos hacia una problematización espacial desde su vivencia personal. La Casa Costus supone, a mi modo de ver, un ejemplo claro de esa intimidad alternativa, radical, y de ese acto espacial subversivo en lo doméstico, en tanto que la supuesta naturaleza de ese espacio queda contestada a través de la puesta en escena de sus identidades no normativas.

de género y explicitación de sexualidades no normativas. Quiero destacar además que este grupo huyó siempre de todo tipo de etiquetas que asfixiaran su libre expresión identitaria: si algo caracterizó a los integrantes de este movimiento fue su decidida y política defensa de la ambigüedad.

[5] Uso aquí el término gay y con el artículo masculino porque en origen la ocupación más intensa del espacio público fue realizada por hombres. No se debe olvidar que la ocupación y deambulamiento libre en el espacio público era una actividad exclusivamente masculina. Si bien es cierto que mujeres lesbianas llevaron también ocupaciones espaciales para fomentar su sociabilidad y, a menudo, ocupaban los espacios gays.

La casa, heteropatriarcal desde sus orígenes y moldeada por un discurso excluyente de género, rechazaba identidades disidentes, a no ser que estas adoptaran en su seno la performativización de identidades no conflictivas. No había por tanto resquicio para ellas: la idiosincrasia del hogar las expulsaba de manera sistemática. Así, el cambio que parece producir Costus es paradigmático: se produce una vivencia libre de la sexualidad y el género decididos en este entorno doméstico. No solamente ellos como pareja afectiva de hombres, sino también otros personajes que también compartían la vivienda con ellos como el mencionado Fabio McNamara, que paseaba una ambigüedad transgresora para los estándares de la época: un look basado en el drag más gamberro, como así se puede ver en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), primer largometraje de Pedro Almodóvar*,* donde aparece entrando en Casa Costus vestida como Roxy haciéndose pasar por una repartidora que, en verdad, viene a traerles droga. La inclusión de estas identidades viene a resquebrajar paulatinamente las estructuras hegemónicas que las anulaban. Así, pululan naturalmente en estos entornos, y, como nos muestra Almodóvar en la citada película, descaradamente se adueñan del lugar porque este les pertenece.

Si esto rompe con la supuesta naturaleza del hogar, también fractura los valores más característicos de ella, véase, su privacidad incuestionada. Como bien ejemplifica el testimonio recogido por Pérez Manzanares en su libro sobre los artistas "La frase 'vamos a Casa Costus' dicha en el ocaso, se convertía ya entonces en el ábrete sésamo de aquellas reuniones que, según se dice, acabaron por cambiar la ciudad de Madrid, o al menos una parte de él" (Pérez Manzanares, 2016: 58). Se nos describe así una casa que no dormía, plagada constantemente de gente, entrando por la puerta, invadiendo el espacio, desarticulando los usos propios de la misma, casi una prolongación de los modos de hacer públicos. De esta manera, el concepto normativo de hogar, configurado en torno a la intimidad y al recelo por el desconocido, se ve transformado: Casa Costus deviene un continuo espacio de celebración y encuentro, a todas horas abierto para el que quisiera subir. Lo que se entendería como un espacio de recogimiento para sus integrantes se ve pulverizado por el continuo dinamismo que por aquellos días Madrid acogía en sus calles.

De esto se deduce cómo el principal punto que hace de esta casa un ejemplo importante de domesticidad disidente es el hecho de la disrupción de la división occidental heteronormativa entre espacio público y privado. Podemos decir que no hay una vivencia espacial hegemónica de la privacidad en el sentido heteronormado, sino todo lo contrario, se da en su interior todas aquellas dinámicas que pertenecen a otros tipos de sociabilidad. Es así como se comienza a resquebrajar los ideales burgueses de domesticidad asociados al matrimonio y a la familia nuclear. En sustitución a esto, vemos como la amistad y las alianzas entre sujetos disidentes ocupan y se adueñan el hogar, reclamando su pertenencia y ocupación. Las políticas de la amistad y los afectos son clave en la idiosincrasia queer y es necesario que desplacen la centralidad que la familia y la mirada heterocentrada vierte sobre el hogar.

Por todo ello, considero que este ejemplo doméstico ayuda a desmontar las jerarquías espaciales y dotan a la casa de una nueva textura. La Casa Costus y sus pobladores diversos, todos ellos fantásticamente arrebatadores, nos ayudan a comprender las vivencias de sujetos queer y LGTBI en la espacialidad y cómo el contexto artístico es un ejemplo paradigmático a la hora de problematizar estas fricciones. "…La presencia de cuerpos queer en ubicaciones concretas fuerza a la gente a darse cuenta […] de que el espacio que les rodea […] ha sido *producido* como como heterosexual, heterosexista y heteronormativo." (Bell y Valentine, 1995: 18).

BIBLIOGRAFÍA

BELL, D.; VALENTINE, G. (1995). *Mapping desire. Geographies of sexualities.* Nueva York: Routledge.

BUTLER, J. (2016). *El género en disputa.* Barcelona: Paidós.

BUTLER, J; FRASER, N. (2000). *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo.* Madrid: Traficantes de Sueños.

GORMAN-MURRAY, A; COOK, M. (2018). *Queering the interior.* Londres: Bloomsbury Academy.

GROSZ, E. (2000). "Woman, *Chora,* Dwelling" en RENDELL, J; PENNER, B; BORDEN, I (ed.), *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction.* Nueva York: Routledge.

FEDERICI, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo.* Madrid: Traficantes de sueños.

JOHNSTON, L; VALENTIEN, G. (1995). "Whenever I lay my girlfriend that's my home. The performance and surveillance of lesbian identities in domestic environments" en BELL, D.; VALENTINE, G. *Mapping desire. Geographies of sexualities.* Nueva York: Routledge.

LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing.

MARZO, J; MAYAYO, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas.* Madrid: Cátedra.

MASSEY, D. (2005). *For Space.* Londres: Sage Publications.

NAVARRETE, A; JAMES, W. (2004). *The gendered City. Espacio urbano y construcción de género.* Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

PÉREZ MANZANARES, J. (2016). *Costus: You are a Star. Pintura de corte (kitsh) en el Madrid de "La Movida".* Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA.

RICH, A. (1996). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" en DUODA, Revista de Estudies Feministes, no 10, 1996, pp. 15-42. Disponible en *http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf.* (Última consulta: 23 de junio de 2020).

TOSH, J. (2007). *A Man's Place. Masculinity and the middle-class home in Victorian England.* New Haven y Londres: Yale University Press.

WALTON, D.; SUÁREZ, J. (2016). *Culture, Space and Power. Blurred Lines.* Londres, Lexington Books.

WIGLEY, M. (1992). "Untitled: The Housing of Gender" en COLOMINA, B. (ed.), *Sexuality and Space.* New York: Princeton Architecture Press.

PROPUESTA DE HIPÓTESIS VISUAL PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEZQUITA ALJAMA DE GRANADA (SIGLO XV)

Proposal of a visual hypothesis for the reconstruction of the Aljama Mosque of Granada (15th century)

Juan Carlos Lara Bellón
Universidad de Granada
juancarloslarabellon@gmail.com

Resumen

La comunicación aborda el tema de la recreación visual y virtual de patrimonio histórico incorporando técnicas tradicionales y actuales en la representación de la ciudad. El caso de estudio es la Mezquita Aljama de la ciudad de Granada en el siglo XV. La investigación emplea el recurso de técnicas innovadoras utilizadas en motores de videojuegos para la recreación de escenarios. Dichos escenarios están basados en una documentación lo más exacta y exhaustiva posible a través de dibujos de plantas históricos, descripciones y registros arqueológicos de la antigua ciudad de Granada, entre otros referentes. El empleo de los recursos audiovisuales, el diseño en 3d y los motores de juego en la representación del patrimonio supone hoy en día una forma interesante e innovadora de presentar la historia al gran público. Permite no solo mostrar con la mayor fidelidad el entorno representado sino también convertirlo en un escenario interactivo. En este campo hablaremos de la metodología de diseño del *concept art*. Se presentan los dos aspectos complementarios que integran esta investigación: por un lado, la propia recreación del patrimonio histórico (investigación sobre planimetría, fuentes documentales y literarias sobre el edificio). La segunda parte constituye la creación del escenario (técnicas tradicionales de dibujo y nuevas tecnologías gráficas aplicadas a la creación de entornos 3d).

Palabras clave

Ciudad, escenario, hipótesis visual, *concept art*.

Abstract

The contribution addresses the topic of visual and virtual recreation of historic heritage, adding traditional and current techniques to the representation of the city. The target of the study is the city of Granada during the 15th century, a time of great significance regarding history and heritage (in Arab, Jewish and Christian cultures). The study employs the resource of innovative techniques used in videogame engines to recreate environments. These environments are based in the most accurate and thorough documentation, by means of historic cartographies, panoramas, depictions and archaeological records of the old city of Granada, among other references. The use of audio-visual resources, 3d design and game engines into the traditional techniques of heritage representation is a new and interesting way to introduce history to the audiences. This not only allows to depict an environment with fidelity, but also to transform it into an interactive space. In this field we will talk about the design methodology of concept art. Here, the two complementary aspects of this research are presented. On the one side, the recreation of historical heritage itself (research on planimetry, documentary and literary sources about the building). On the other, the creation of the scenery by means of traditional techniques as well as new graphic technologies applied to the creation of 3d environments).

Keywords

City, scenery, visual hypothesis, concept art.

1. LA MEZQUITA MAYOR DE GRANADA

1.1. Contexto histórico

> La mezquita la construyeron los ziríes en la llanura, cuando la ciudad se extendió fuera del recinto de la Alcazaba Vieja, sita en la colina del Albaycín en su ladera S., lugar en que se asentaron en un principio los emigrantes de medina Elvira (Fernández-Puertas, 2004: 40).

En la Granada nazarí llegó a haber numerosas mezquitas. Puede que tan sólo en el barrio del Albaicín, en la colina donde se fundó la ciudad original, hubiera unas treinta, y un total de doscientas en toda Granada, contando también pequeños oratorios sin trascendencia arquitectónica (Titos, 1992: 163). Sobre todas estas sobresalía la Mezquita Aljama, tal y como aseguran numerosos testimonios de viajeros o historiadores que visitaron y escribieron sobre la mezquita antes de su destrucción en el siglo XVIII.

Actualmente, el lugar donde se encontraba la Mezquita Aljama está ocupado por la Catedral y la Iglesia del Sagrario, frente a lo que ahora son la Plaza de las Pasiegas y la Plaza de Alonso Cano. La antigua Mezquita estaba exenta, cercana al río Darro (que se soterraría más adelante y que en el presente fluye desde Plaza Nueva hasta Acera del Darro), en la llanura y rodeado de diferentes tiendas (Espinar, 2019: 256). Hacia el noreste, a unos pocos pasos (en la actual Calle Oficios) estaba la Madraza de Yusuf I, que hoy alberga la sede del centro cultural Palacio de la Madraza, donde aún se conservan algunos restos arquitectónicos del edificio musulmán. También se encontraba junto a la Alcaicería, mercado de sedas, que se mantuvo en uso hasta la reconquista.

El título de la comunicación menciona el siglo XV porque esta reconstrucción forma parte de una investigación sobre toda la ciudad Granada en la época de la reconquista, antes y después de la invasión cristiana. Este proyecto de investigación tiene como objetivo estudiar la transformación arquitectónica, planimétrica y artística del lugar. Aunque la mezquita fue construida en el siglo XI en época zirí y remodelada en el siglo XII en época almorávide, no existen más noticias de intervenciones posteriores (Fernández-Puertas, 2004: 41), lo que hace suponer que, hasta su progresivo abandono en época cristiana, su aspecto debió variar poco. Además, existe una imagen de la mezquita del siglo XV, concretamente de 1431, en un fresco en el monasterio del Escorial que representa la Batalla de Higueruela, entre cristianos y musulmanes, frente a la ciudad. En esta pintura podemos ver el alminar, rematado por almenas y una cúpula, las naves con tejados a dos aguas y los arcos del patio de abluciones (Castilla y Orihuela, 2002: 268).

Del mismo modo, tras la capitulación del reino nazarí, la mezquita se siguió utilizando como tal hasta 1501. En este año fue reconvertida en parroquia como consecuencia de la sublevación mudéjar, que aconteció a raíz de la pérdida de los derechos acordados tras la rendición musulmana (Castilla y Orihuela, 2002: 265).

Finalmente, al construirse la Catedral sobre parte de la Mezquita, a finales del siglo XVI, el alminar y el patio de abluciones fueron demolidos. Mientras se alzaba el templo cristiano, la sede de la catedral se trasladó a la antigua mezquita y fue remodelada varias veces. Tras su abandono y debido a las numerosas alteraciones, el edificio calló en ruina, y los últimos restos de la mezquita mayor desaparecieron cuando fue demolida en el siglo XVIII para construir la actual Iglesia del Sagrario, adyacente a la Catedral (Gallego y Burín, 1987: 249).

1.2. Descripciones de la Mezquita

La mezquita fue descrita por numerosos viajeros a lo largo de su historia. Poco antes de ser convertida en parroquia en 1501, el viajero Jerónimo Münzer la visitó y la describió como “la más grande y suntuosa de la ciudad” (Castilla y Orihuela, 2002: 248). Con el alminar y el patio de abluciones al norte. El patio tenía una fuente en el centro y establa plantado de naranjos. Seco de Lucena también exalta sus dimensiones y belleza, y refiere a sus “capiteles califales”, que se corresponden con la remodelación almorávide del edificio (Titos, 1992: 163). Muchas fuentes más avalan la grandiosidad de la Mezquita Aljama de Granada que, aunque menor y más sencilla que la Córdoba, podría haber albergado miles de personas.

Esta mezquita era la más amplia de la ciudad. Con respecto a su tamaño, varios autores como Manuel Gómez Moreno en su *Guía*, o Leopoldo Torres Balbás en "La mezquita" coinciden en que la planta rectangular tenía unas dimensiones de 36 por 45 metros. Gómez Moreno describe al mismo tiempo otras características del templo que aportan claves importantes sobre su aspecto interior:

> Se la describió como baja de techos y sostenida por 102 pequeñas columnas de mármol, menos 16 de madera, muy historiadas, sin basas y con capiteles que no correspondían en tamaño a sus fustes, siendo mayores o menores de lo justo; otras faltaban y aun los había de yeso; ellas posaban sobre una cuadrícula, como red, de cimientos de argamasa, y los techos, en su mayor parte, ni aun estaban ensamblados; los muros eran de tapias sin cintas ni rafas, salvo dos puertas de su nave quinta, donde había postes hechos con piedra y yeso sobre cimiento de argamasa. Sus dimensiones alcanzaban, aproximadamente, a 36 por 45 metros. Las naves debieron ser once, encabezadas hacia SE., como ya en el siglo X se usaba por acá ... Había tres puertas a cada costado, con inscripciones encima; el patio estaba a los pies, quizás sin galerías, y la torre era exenta, le tocaba por un ángulo septentrional.... Era hermana gemela de la de San José, aunque algo mayor, pues medía en cuadrado su base 4'50 metros…. En el fresco de la batalla de la Higueruela (Escorial), se la ve, rematando con almenas y cúpula su cuerpecillo superior, y con un gallo por veleta; estaba soterrada cantidad de más de dos metros, y su cimiento era un macizo redondo de piedra quijarreña, con mortero durísimo y tenaz (Fernández-Puertas, 2004: 53).

Con respecto a la planta, existen discrepancias entre la hipótesis de Fernández-Puertas y la propuesta de Torres Balbás, según la noticia de Espinar Moreno en la revista Al-Qantara. Torres Balbás y Fernández-Puertas coinciden que las naves de los extremos y la central serían más anchas (en torno a los cuatro y seis metros respectivamente) que el resto, que alcanzaban casi los tres metros de ancho. Sin embargo, el número de naves y de columnas en cada fila varía. Fernández-Puertas establece en su hipótesis de planta que las naves están separadas por trece columnas exentas y catorce arcos, con once naves de noreste a suroeste y catorce de noroeste a sureste (Fernández-Puertas, 2004: 59) (esta propuesta coincide con la hipótesis de Manuel Gómez Moreno, que cuenta quince columnas por fila, quizás porque contó las columnas adosadas a los muros noroeste y sureste).

Por otro lado, Espinar Moreno, en la propuesta que aparece en la noticia de Al-Qantara, establece once naves de anchura (igual que la planta de Fernández Puertas), pero diez de profundidad (con diez columnas exentas en cada fila) (Espinar, 2019: 260). Esto alteraría las medidas propuestas por Torres Balbás y Fernández-Puertas. Dado que por el momento existen más datos y documentación en las investigaciones de Fernández-Puertas, el plano que se ha utilizado de referencia es el suyo. Por otra parte, y como ya se ha mencionado anteriormente, dado que esta propuesta es sólo un primer acercamiento, no se descarta en ningún momento la revisión de la misma en el futuro.

Las características estéticas, artísticas y arquitectónicas de la mezquita se han extraído sobre todo de testimonios de viajeros que visitaron el edificio y otros documentos históricos de personas que lo estudiaron antes y después de su demolición. Torres Balbás habla de techos lisos que sostenían los tejados a dos aguas, las columnas descansaban sobre una cuadrícula de hormigón y el material de las paredes era el tapial, excepto en las puertas que se utilizaron materiales más nobles. Las columnas no tenían basas para que los fieles pudieran circular y rezar en el templo sin obstáculos, como ocurría en la mezquita de Córdoba del siglo XI. También se menciona que estas columnas que sostenían las galerías de arcos del oratorio estaban hechas de mármol blanco, coronadas con capiteles de época emiro-califal, algunos de ellos de yeso. Estos capiteles no casaban con el fuste de las columnas, por ser o demasiado grandes o demasiado pequeños. (Fernández-Puertas, 2004: 58). Jerónimo Münzer describe su interior de la siguiente forma:

> Toda está recubierta de finos tapetes de blanco junco, lo mismo que el arranque de las columnas. Tiene setenta y seis pasos de anchura y ciento trece de largura; en el centro, un palacete con una fuente, para sus abluciones, y nueve naves u órdenes de columnas; en cada nave hay trece columnas exentas y catorce arcos. Además de las columnas laterales, hay huertos y palacios. Vimos también arder muchas lámparas, y a sus sacerdotes cantar sus Horas... (Fernández-Puertas, 2004: 46).

Todos estos datos ya nos permiten formar una imagen más o menos clara del aspecto interior de la mezquita. Para esta hipótesis visual se han extraído, en resumen, los datos que se enumeran a continuación. 1) La mezquita tenía unas dimensiones de 36 por 45 metros, con once naves de ancho y catorce de largo. Las naves laterales y centrales eran más anchas que el resto. 2) Las naves estaban separadas por galerías de columnas. 3) Las columnas no tenían basa, eran de mármol blanco y los

capiteles de estilo califal no encajaban con el diámetro del fuste. 4) Los arcos sostenían la cubierta de madera a dos aguas, sin decoración. 5) Los suelos estaban cubiertos de esteras de junco. 6) Las paredes carecían de decoración, salvo en las puertas. Reunida esta información, procedemos a la parte práctica. Primero, interesa justificar la técnica empleada, ya que no se trata de un levantamiento arquitectónico al uso. Para ello, se hace una revisión del *concept art*, mencionado en la introducción, enfocado al diseño y representación de escenarios. Después se explica el proceso que se ha llevado a cabo para producir la imagen, mediante *softwares* digitales de modelado 3d y pintura 2d.

2. DISEÑO DE ESCENARIOS

El *concept art*, como medio de investigación visual y artística, permite crear un universo entre el mundo real y el imaginario. No solo a nivel de generación de imágenes: el *concept art* también consiste en una exploración sobre técnicas pictóricas, a través de medios tradicionales y digitales, tanto 2D como 3D. La premisa principal de la ilustración de *concept art* es el diseño de un imaginario original, que otorgue a un proyecto audiovisual de entidad propia, y que permita reconocer sus personajes, escenarios, *props*, etc. del resto de proyectos. Aunque se enfrente a un proyecto basado en un universo "realista", el artista debe innovar dentro de lo ya conocido, crear, como ya se ha dicho, un universo reconocible, dentro de lo verosímil.

Esta disciplina del mundo de la ilustración se utiliza como herramienta de investigación plástica y estética. Se trata de la búsqueda de la adecuación de todos los elementos visuales de una película o un videojuego con respecto al todo. El *concept art* o arte de concepto, consiste en la generación de una idea del producto mediante una representación visualmente rápida, que además sirva para el desarrollo de dicho producto. El concept art engloba un proceso que incluye bocetos, diseño y creación de personajes, objetos o *props* y escenarios (Hernández, 2016: 9).

El *concept art*, o la idea detrás del mismo, es tan antiguo como la necesidad de diseñar una serie de elementos de "atrezo" de acuerdo a una idea conjunta. El arte de concepto otorga personalidad a una producción. Los artistas procuran que cada parte diseñada tenga una función, una estética y un carácter que participen de hacer la obra total memorable y disfrutable. Desde el diseño de vestuario y escenarios para teatro, hasta la ilustración para videojuegos, el concept art ha servido propósitos muy diversos y ha empleado técnicas distintas.

El diseño de escenarios como parte de un proceso de producción de imágenes para el desarrollo de un videojuego o una película es una de las fases más importantes de un proyecto, en tanto que sienta las bases de la ambientación final, explora los temas de color, la atmósfera, las sensaciones que los espectadores experimentarán... Además, un escenario puede dar muchas pistas sobre diferentes aspectos de la producción: época histórica, zona geográfica, clima, circunstancias del momento narrativo.

Digamos que un escenario se sitúa, como en este caso, en una mezquita del siglo XV. El *concept art,* puede mostrar, sin necesidad de palabras y sólo con imágenes, el estilo arquitectónico, las influencias artísticas de otras mezquitas, la época constructiva del edificio. Y más aún, pude aportar elementos de carácter narrativo que comuniquen información más allá del propio edificio. Qué hora del día es, la sensación de temperatura, la concurrencia de la mezquita etc. Todo esto ayuda a visualizar de una forma más completa e inmersiva el escenario que se representa.

El escenario debe contar una historia. Y cada localización que se diseña tiene su propia identidad. Batylda Marcin, En el libro de arte de *The Witcher III* habla sobre la necesidad de diferenciar las ciudades del juego a través de la impresión causada en el jugador:

> "Mientras creábamos el aspecto de Novigrado, buscábamos constantemente transmitir la atmósfera de una ciudad portuaria colorida y bulliciosa. El carácter de esta localización y sus alrededores debía ser diametralmente opuesto a la amargura y tristeza y a los edificios destartalados de madera de Velen" (Marcin, 2015: 38).

Una ciudad llena de vida, de mercados, de gente, necesita un diseño diferente a un lugar asolado por la guerra, que se ha convertido en un erial lleno de casas abandonadas y campos sin cultivar. La experiencia de juego de los usuarios tiene que ser distinta en cada uno de estos sitios, y para ello es muy importante

que el *concept art* de escenarios cree una atmósfera concreta en cada lugar diseñado. Para ello hay que conocer bien la finalidad del proyecto, las necesidades de cada lugar y el aspecto final deseado. Sin embargo, y pese a este carácter puramente imaginativo, las herramientas y premisas del concept art se pueden adaptar al dibujo y la ilustración enfocados a recreaciones históricas y patrimoniales. Títulos de videojuegos como *Assassin's Creed* son un buen ejemplo de esto. Estos juegos se ambientan en épocas pasadas como el Renacimiento, el Antiguo Egipto o la Antigua Grecia entre otros. A la hora de llevar a cabo el diseño de escenarios en estos casos, es necesaria una profunda investigación sobre el aspecto de las localizaciones históricas en que se ambientan. Matt Turner, guionista en el videojuego histórico *Assassin's Creed III* dice, a la hora de recrear el Boston de la Revolución Americana: "[…] the Boston explored within the game has a historical basis and is faithfully rendered wherever possible. Boston is built on the actual city plan of that time […]" (Matt Turner, 2012: 82). De la cita anterior es importante extraer la intención de fidelidad histórica. Aunque en este videojuego se narre una historia ficticia, la ambientación es fruto de una investigación sobre la planimetría y aspecto real de la ciudad de aquella época. Esta investigación es muy similar a la que se lleva a cabo a la hora de ilustrar restos históricos, arqueológicos o patrimoniales. En esta comunicación se ha llevado a cabo una investigación de este tipo. Se han consultado fuentes históricas en referencia a la Mezquita Aljama de la Granada del siglo XV con el objetivo de reunir información suficiente para que la recreación fuera fiel.

Hay muchos más ejemplos de producciones audiovisuales en las que surge la necesidad de llevar a cabo una investigación sobre localizaciones, sobre todo cuando los escenarios se inspiran en lugares reales. Para la creación de la isla de *Motunui* en la película *Vaiana*, un equipo creativo viajó a islas del pacífico e investigó sobre el terreno cómo podrían representar un entorno que las simulase, hasta el punto de documentar qué flora era autóctona y cuál no, de modo que el escenario creado fuera lo más verosímil posible (Julius y Malone, 2016: 19). En este caso, vemos que se cuidan detalles que realmente no influirían de manera significativa en la narrativa, y que la gran mayoría de espectadores no tendrían en cuenta. Sin embargo, esta atención a los detalles que aportan verosimilitud, y la necesidad que un equipo creativo siente de generar algo auténtico es lo que, finalmente, marca la diferencia en una producción de este tipo.

A la hora de generar la imagen de un escenario se pueden emplear muchas técnicas diferentes. Aunque al principio el *concept art* se utilizaba con técnicas tradicionales y de una forma más orientativa, hoy en día esta técnica ha conseguido una entidad propia e importante, con gran peso dentro de las producciones audiovisuales y del mundo de la ilustración como disciplina artística. A esto ha contribuido la introducción de técnicas digitales, 2D y 3D, que facilitan la creación de ilustraciones muy realistas de una forma más rápida. Las técnicas digitales permiten la modificación inmediata de un escenario, de los colores, la luz… Y crear variaciones y modificaciones en una misma imagen a tiempo real.

Como técnica dentro del concept art cabe destacar el *matte painting*. El *matte painting* es un método muy empleado en el diseño de escenarios que se creó prácticamente al tiempo que el cine. A principios del siglo XX, Norman Dawn creó una técnica que unía fotografía y pintura para "realzar" el escenario que se muestra en la cámara (Agarunov, 2010). Históricamente, el *matte* se utilizaba para crear fondos hiperrealistas y se empleaban técnicas tradicionales. Algunas producciones que utilizaron esta técnica de hiperrealismo tradicional fueron *King Kong*, *Star Wars*, *El Planeta de los Simios* o *Indiana Jones*. El objetivo de este tipo de pintura es utilizar trucos visuales para que el espectador deje de ver una representación pictórica y vea una localización real (Hamus-Vallée, 2015: 2). Hoy en día las técnicas son en la mayoría de casos completamente digitales, mezclando pintura digital en 2d sobre modelados digitales tridimensionales. En la actualidad el *matte painting* se sigue utilizando en cine, videojuegos y todo tipo de producciones audiovisuales, no sólo como parte del proceso de bocetaje o de generación de ideas: muchos de los fondos y escenografías de películas o series actuales son, en realidad, pintura digital.

A la hora de llevar a cabo el diseño de un escenario hay que tener en cuenta los principios básicos de composición, luz o color, del mismo modo que se hace en cualquier otra creación pictórica. Es necesario guiar la mirada del espectador de unos elementos a otros para que la lectura de la imagen sea lo más completa posible. El uso de diferentes líneas y formas geométricas determina no sólo la dirección de lectura de la ilustración, sino también las sensaciones que ésta transmite.

La iluminación es uno de los aspectos más importantes a la hora de crear la sensación de realismo y profundidad en un escenario. El uso de la perspectiva atmosférica simula la profundidad mediante el uso del color y las tonalidades de luz y oscuridad de los elementos. El color es uno de los últimos elementos que se añaden al realizar un escenario. Este elemento aporta mucha información sobre la localización representada y determina la sensación general de la misma. Cualquier artista conoce la teoría sobre el color, y es importante saber aplicarla en las creaciones pictóricas, ya que puede cambiar por completo una pintura o, en este caso, un escenario.

3. RECONSTRUSTRUCCIÓN E HIPÓTESIS VISUAL DE LA MEZQUITA MAYOR DE GRANADA

"El dibujo arqueológico es una mezcla de representación subjetiva y objetiva, un dibujo más científico que documental y más documental que artístico; en definitiva, una representación interpretada" (Caballero, 2006: 92). Esta cita junto con la intención reconstructiva del *concept art* enfocado a la representación de localizaciones históricas. resume de forma adecuada la intención de las investigaciones sobre la Granada del siglo XV en las que se encuadra la reconstrucción de la Mezquita Mayor. A continuación, se explica el proceso técnico y creativo que ha dado como resultado la propuesta de hipótesis visual del templo islámico.

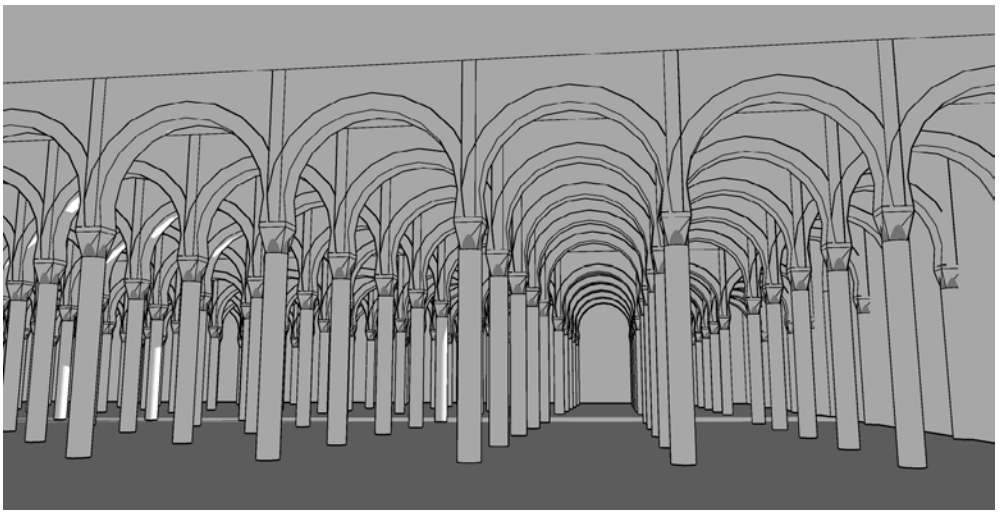


Fig. 1. Vista del modelo 3d de las galerías de columnas de la mezquita mayor.
Fuente: Elaboración propia (2019).

El proceso normal del *concept art* incluye la realización de bocetos o *thumbnails* con el objetivo de encontrar la composición de escena adecuada y distribuir los pesos e iluminación de la imagen final. Una vez se elige el boceto más adecuado, este se va desarrollando, normalmente en escala de grises. Se añade complejidad a las formas más importantes, se crean las texturas de los elementos, para que los materiales, terrenos y superficies sean realistas y reconocibles. Para esta restauración el paso del bocetaje se ha realizado en 3d. En este caso la mezquita (el escenario) no nace fruto de la imaginación, sino a través de datos, documentación e investigación histórica, por lo que la fase creativa se queda en un segundo plano y toma importancia en la parte de escenografía, es decir, en el acabado, la iluminación, la posición de cámara etc.

El primer paso en el proceso de materialización de la imagen final es la creación del modelo 3d, realizado en el programa *SketchUp* (*Fig. 1*). Se utiliza la imagen de la planta, en este caso, la propuesta por Fernández-Puertas. Sobre este dibujo se traza la geometría básica: muros, pilares y arcos. Se utilizan las medidas reales extraídas de la investigación, para mantener así las proporciones correctas. Una vez construido el modelo del edificio (naves, columnas, arcos y muros). Se propone una iluminación que sirva de base para la ilustración final y se sitúa la cámara en un lugar que permita visualizar de la mejor manera el interior de la mezquita. Se ha resuelto situar al espectador en la puerta principal del suroeste, mirando al muro de la *quibla* al sureste. La vista que se ofrece así de la mezquita es de la nave central, de frente al *mihrab* (*Fig. 2*).



Fig. 2. Vista del modelo 3d desde el punto de vista final elegido para realizar la ilustración final.
Fuente: Elaboración propia (2019).

Desde aquí, se pueden observar las columnas con capiteles cordobeses, el suelo cubierto de esteras, las galerías de arcos… Por la renovación que se llevó a cabo en la mezquita en época almorávide, con elementos traídos de Córdoba en estilo califal, se ha utilizado esta otra Mezquita como referencia y paralelo para algunos elementos como los capiteles, la decoración del *mihrab* o los arcos de herradura.

El siguiente paso es la valoración tonal de la escena, para crear profundidad y conseguir una sensación de tridimensionalidad y volumen reales. A la hora de producir la imagen final se ha empleado la técnica del *matte painting*, que ya se ha descrito anteriormente. Uno de los mayores retos a la hora de realizar un escenario realista o hiperrealista mediante el uso de fotos y pintura es la integración de todos los elementos empleados. Cohesionar todas las fotografías entre sí, rescatadas de diferentes fuentes, con iluminaciones y colores dispares, y adaptarlas a las necesidades del escenario puede llegar a ser muy complejo. Trabajar en escala de grises facilita la tarea de mantener una iluminación coherente en la ilustración. En este momento no nos tenemos que preocupar del color, sólo de la iluminación de la escena.



Fig. 3. Ilustración final del interior de la mezquita aljama de Granada en el siglo XV.
Fuente: Elaboración propia (2019).

Por último, se introduce el color. Se emplean las herramientas que ofrecen los *softwares* de pintura y edición digital como *Adobe Photoshop.* El color se aplica pintando sobre el estudio en grises, al mismo tiempo que se integran las texturas. Estas texturas son las que aportan información sobre los materiales en los que estaba construido el edificio, según las fuentes consultadas. El color ofrece información que complementa a las texturas para conseguir un mayor realismo en los materiales constructivos. En este caso la paleta de la arquitectura adopta tonalidades claras, al predominar materiales como el mármol, el yeso o el junco de las esteras. Las dovelas de las arquerías alternan el color blanco y rojo, al estilo de la Mezquita de Córdoba.

También en este paso se terminan de crear los efectos de luz y se completa la volumetría de la arquitectura. Como ya se ha mencionado, la intención de la imagen final (*Fig. 3*) es crear un escenario desde un punto de vista subjetivo, de forma que la sensación sea más inmersiva. La ilustración se presenta como una instantánea del pasado del edificio, que aporta información más allá de los datos documentales, situando al espectador en el umbral de la Mezquita, de frente al *mihrab* y rodeado de columnas y arcos, tal y como se encontraría si la mezquita aún siguiera en pie.

4. CONCLUSIONES

El resultado final de esta investigación, más allá de la imagen definitiva, renderizada y coloreada, es un modelo 3d del interior de la sala de oración. Este modelo puede ser utilizado para replantear la reconstrucción, ajustar medidas o cambiar datos, e incluso modelar con más detalle, según se obtengan nuevos datos o informaciones actualizadas. Este es un resultado parcial, como ya se ha mencionado con anterioridad. El objetivo último sería la recreación de la totalidad del templo, tanto del interior como del exterior, el patio de abluciones y su alminar. Los resultados, además, no están faltos de inexactitudes históricas y de cierto nivel de interpretación. Principalmente por la necesidad de rellenar huecos en las descripciones de que disponíamos. Al fin y al cabo, este estudio es una primera propuesta para la reconstrucción completa de la mezquita.

Por otro lado, el proceso de trabajo ha permitido aplicar los principios de técnicas de ilustración propios de la ficción o la fantasía a un trabajo documental con finalidades históricas de forma satisfactoria. Se ha conseguido crear un escenario inmersivo que, al mismo tiempo, muestra la mezquita según la describen las fuentes consultadas. El siguiente paso es la creación de un modelo 3d completo del edificio que integre todos los elementos arquitectónicos. Y, en última instancia, la inserción de esta reconstrucción en la reconstrucción de una porción mayor de la ciudad de Granada en el siglo XV.

BIBLIOGRAFÍA

AGARUNOV, E. (2010) “The history of Matte Painting” en Envatotuts+. Disponible en: *https://design.tutsplus.com/articles/the-history-of-matte-painting-basix--psd-10322* (última consulta: 25 de febrero de 2020).

CABALLERO, L. (2006) “El dibujo arqueológico. Notas sobre el registro gráfico en arqueología” en *Papeles del Partal*. No 3, noviembre 2006, pp. 75-95.

CASTILLA, J y ORIHUELA, A. (2002). *En busca de la Granada Andalusí*. Granada: Editorial Comares.

ESPINAR, M. (2019). “Noticias para la Arqueología e Historia de Granada: Plano de la Mezquita Mayor de Granada de 1507 en poder de Cisneros”. en Al-Qantara (XL 1), pp. 253-261. Disponible en: https//doi.org/10.3989/alqantara. 2019.008.

FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. (2004) La mezquita aljama de Granada. *Biblid* (53), pp. 39-76.

GALLEGO Y BURÍN, A (1987), *Granada, guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Comares.

HAMUS-VALLÉE, R. (2015), Matte painting or the quest for the perfect illusion. *Hybrid,*(2), pp. 1-15. Recuperado de: *http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=545&file=1.*

HERNÁNDEZ, A. (2016), Teoría y práctica del concept art (trabajo fin de máster). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

JULIUS J. Y MALONE M. (2016). *The art of Moana*. San Francisco: Chronicle Books.

MARCIN, B. (2015). *The Witcher III The Wild Hunt Artbook*. Polonia: CD Project Red.

MCVITTIE, A. (2012). *The art of Assassin’s Creed III*. London: Titan Books.

RENOVACIÓN URBANA Y DISPUTA POLÍTICA: GENTRIFICACIÓN Y PRODUCCIÓN DE GLOBALIDAD EN MADRID Y BARCELONA

Urban renewal and political contention : gentrification and production of globality in Madrid and Barcelona

Pedro Limón López
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
Pedro.limon@unir.net

Resumen

En las últimas décadas los espacios urbanos se han erigido en los núcleos desde los cuales se estructuran diferentes procesos de globalización, generándose conflictos en torno a los usos del espacio público, la reestructuración económica promovida por dichas transformaciones, los imaginarios turísticos o de ocio o las formas en que desde los ámbitos urbanos es implementan discursos securitarios que enfatizan en el control, la vigilancia o la exclusión de determinados grupos del espacio público, generando diferentes formas de resistencia en la ciudad. Vinculado a dichos cambios globales, los fenómenos de gentrificación urbana se han erigido como auténticos iconos de producción de globalidad sobre –y desde- las ciudades, como sucede en los casos de Madrid y Barcelona. Desde una perspectiva que parte de una revisión crítica de las Teorías de la regulación, este trabajo analiza el proceso político desarrollado en las últimas dos décadas en torno a los fenómenos de gentrificación desarrollados en Poblenou (Barcelona) y Hortaleza (Madrid) a partir de un estudio comparado que muestra las diferentes agencias existentes en ambos fenómenos. Se pretende demostrar el carácter político intrínseco a los procesos de gentrificación, siempre sujetos a la contestación y negociación vecinal de los lugares en que se desarrollan y emplazan y, en último término, en qué medida esta contestación vecinal ha influido en cómo ambos fenómenos de gentrificación se han erigido en imaginarios de producción de globalidad de Madrid y Barcelona.

Palabras clave

Gentrificación, barrionalismo, producción de globalidad, Poblenou, Hortaleza.

Abstract

In the last decades urban spaces have upurged as the core where different globalization processes are taking place, producing several conflicts around public space uses, economic changes, touristic imaginaries and securitization discourses that are carried out from these spaces. These processes produce control, surveillance and exclusion of several social groups from public space, creating multiple ways of resistance in the city. Gentrification processes have become real symbols and representations of the production of globality over –and from- the cities, as we can see in Madrid and Barcelona. From a critical review of Regulation Theories, the aim of this work is to analyze the political process developed in the last two decades around gentrification processes carried out in Poblenou (Barcelona) and Hortaleza (Madrid), through a comparative study that aims to show different agencies produced in both phenomena. In this way, I would point out the policital dimension that underlies in every gentrification process, that are always tied to neighbourhood negotiation and contention. Ultimately, the aim is also to show how these neighbour contention has affected in the way from which both gentrification processes have become imaginaries of the production of globality in Madrid and Barcelona as well.

Keywords

Gentrification, neighbourhood movement, production of globality, Poblenou, Hortaleza.

1. INTRODUCCIÓN : ACCIÓN COLECTIVA Y DINÁMICA COTIDIANA EN LOS FENÓMENOS DE GENTRIFICACIÓN EN MADRID Y BARCELONA

Durante las últimas décadas, los fenómenos de gentrificación se han convertido en uno de los procesos centrales de renovación urbana –según la perspectiva aquí sugerida es 'el' proceso por excelencia-, hasta el punto de consolidarse como algo cotidiano en las formas de reestructuración del espacio público de las ciudades.

En el caso de Madrid y Barcelona ese protagonismo se acentúa no sólo por el volumen de casos existentes –por ejemplo, los barrios de Tribunal y Chueca en el primer caso o de Gràcia y El Raval en el segundo-, sino por la simultaneidad de dinámicas que existen alrededor de la gentrificación. Este trabajo trata de analizar el carácter constitutivo, negociado y contestado de las dinámicas gentrificadoras y las prácticas vecinales que ponen el barrio en el centro de la acción colectiva y que aquí son definidas como 'barrionalismo'. Para mostrar tal explicación, se van a comparar datos extraídos de mi investigación doctoral relativa a Poblenou y Hortaleza como dos núcleos de gentrificación centrales en Barcelona y Madrid, respectivamente.

En el próximo epígrafe se expondrán las herramientas analíticas y conceptuales utilizadas, así como la perspectiva teórica desde la que se miran gentrificación y barrionalismo o los debates surgidos en torno a los mismos.

Posteriormente se expondrá una síntesis comparativa del modo en que estos procesos se han desarrollado en Poblenou –a partir del proyecto del 22@ o el movimiento *Fem Rambla*- y en Hortaleza –fundamentalmente a través de la puesta en práctica de las Cabalgatas vecinales de Reyes-. Como se verá, la socialización espacial no sólo marca y delimita las prácticas barrionalistas, sino que el encuentro entre ese barrionalismo y la gentrificación es particular de cada lugar y establece formas distintas de negociación y respuesta política. Así, este trabajo analiza no tanto la creación, emergencia y consolidación de dinámicas de gentrificación en estos lugares, sino los procesos de contestación o apropiación vecinal surgidos en paralelo a éstas, especialmente en torno a esa actuación barrionalista.

Finalmente se establecen una serie de reflexiones abiertas alrededor de ambos procesos como mecanismos de reescalamiento urbano o, en último término, como dinámica histórica actual y, por ende, como elementos dialécticos entre sí.

2. GENTRIFICACIÓN Y BARRIONALISMO : PROCESOS EN CONFLICTO

Todo proceso de gentrificación urbana es un proceso político en el que diferentes actores ponen en juego intereses y objetivos distintos, a veces enfrentados, y que no se reduce simplemente al vaivén mercantil de la oferta y la demanda inmobiliaria. Si recordamos el término original acuñado por Ruth Glass en 1964, la gentrificación consiste en "una transformación de casitas modestas y degradadas en residencias lujosas (…), proceso que cuando empieza en un distrito avanza rápidamente hasta que desplaza a todos o la mayoría de sus inquilinos de clase trabajadora y cambia el carácter social del barrio" (Glass, 1964: 2). Es decir, considera no sólo aspectos demográficos o estructurales –de clase- vinculados al mercado, sino elementos de carácter sociocultural y, especialmente, una dinámica inevitablemente política en espacios públicos urbanos de carácter complejo con múltiples agentes sociales en interacción.

Sin embargo y pese al carácter equívoco del concepto –sobre todo por su asimilación a 'renovación' o 'reestructuración' urbana-, llama la atención la existencia de un importante dualismo entre las explicaciones económicas –que continúan teniendo un peso abrumador en los estudios sobre la gentrificación- y las que estudian cómo actúan, se organizan e identifican los movimientos sociales en la ciudad frente a fenómenos concretos o particulares, como puede ser la gentrificación de un barrio o la puesta en marcha de un proyecto urbano en particular, como un festival de cine o unos juegos olímpicos. Este aislamiento también implicó una separación disciplinar que, a la postre, supuso tomar una dirección en la lógica explicativa de los fenómenos de gentrificación: ésta quedaría explicada en términos generales

y de forma dominante por la Economía política y la Geografía Radical, mientras que los estudios acerca de los movimientos sociales, los fenómenos de acción colectiva o los procesos de identificación lo serían por la Sociología política y la Antropología urbana.

De este modo, desde la irrupción de la gentrificación como objeto de investigación en los estudios urbanos la polémica central ha sido no sólo su definición, sino la explicación de la misma desde diferentes perspectivas que en la mayoría de ocasiones suponían la exclusión de otras aportaciones. Superada la restricción académica alrededor de la variable socio-demográfica inicial del fenómeno, se establecieron múltiples líneas de debate que podrían agruparse en tres grandes ejes: en primer lugar, al interior de las Ciencias Sociales, puesto que había una línea de 'gran' Teoría Social en el establecimiento de las causas de la gentrificación. Así, se articularon diferentes argumentos desde puntos de vista holísticos: las explicaciones del consumo frente a las de la producción; la emergencia de la ciudad post-industrial y los discursos sobre la postmetrópolis (Soja, 2008); la importancia relativa de la estructura frente a la agencia individual en las dinámicas urbanas; la existencia de una nueva clase media y su rol en la estructura de la ciudad; o los costes presentes y futuros de la gentrificación en términos sociales, económicos y sobre la infraestructura pública del Estado (Smith y Williams, 1986).

En segundo lugar, se dio una oposición entre algunos elementos socioeconómicos -fundamentalmente entre quienes suponen que la gentrificación se debe a un efecto de la oferta y la demanda, sobre todo la teoría del 'gap' de la renta[1]– y quienes insistían en la necesidad del carácter sociodemográfico y de reenclasamiento social para hablar de gentrificación frente a otras posiciones defensoras de un concepto amplio de gentrificación que incluiría diferentes dinámicas de nueva creación y renovación urbana (Lees *et* al, 2008: 159). En este sentido, existen innumerables clasificaciones respecto a las perspectivas teóricas de los procesos de gentrificación, desde las que aluden a su modelo por etapas (Lees *et* al, 2008) hasta las que se refieren a cualidades de producción material e inmaterial (Castells, 1995, 1996; Hall y Pain, 2006), pasando por aquellas que diferencian entre estructura histórica y relatos metropolitanos (Soja, 2008), las que hacen distingos entre ciudades y regiones globales o ciudades de impacto regional o local (Atkinson, 2004), o las que consideran fenómenos concretos como el empresarialismo urbano (Harvey, 2007), o la relación entre acontecimientos, gentrificación y transformaciones sobre los imaginarios urbanos (McNeill, 2004).

En tercer lugar, el debate gira en torno a las políticas desarrolladas sobre la gentrificación desde una perspectiva del rol de los actores institucionales: ¿qué hacer? ¿Cómo orientar estos procesos de renovación urbana, si es que pueden encauzarse hacia algún lado? ¿Se puede hacer algo en relación a estos fenómenos o se trata meramente de mirar, sufrirlos y/o paliar de algún modo sus efectos? ¿Qué consecuencias tienen sobre qué colectivos y con qué efectos de reestructuración espacial urbana?

Si repasamos los tres ejes del debate anterior, además de establecer argumentos monocausales acerca de la gentrificación, se observarán dos elementos recurrentes: por una parte, los enfoques que hacen hincapié en los fenómenos particulares pareciera que 'eluden' el carácter de la gentrificación como un proceso general de alcance global y viceversa, aquellos que la estudian de un modo más sistémico no tienen en cuenta la importancia del contexto local. Por otra, es significativo que tanto la actuación institucional como la vecinal apenas aparecen o, en el mejor de los casos, son consideradas como 'efectos' de la gentrificación o como objetos sobre los que ésta recae.

---

[1] Esta teoría supone la primera gran sistematización teórica acerca de la gentrificación y que enfatiza en elementos que priman la estructura local de acumulación y desplazamiento. El *gap* de la renta es "la disparidad que existe entre el nivel potencial de renta del suelo y la renta actual del suelo capitalizada bajo el uso presente de la tierra (…), producida por la desvalorización del capital (que reduce la proporción de la renta del suelo disponible para capitalizarse) por el continuo desarrollo y expansión urbanas, que incremental el nivel potencial de renta del suelo en el centro urbano" (Smith, 1996: 67-68). La gentrificación ocurriría cuando el *gap* es suficientemente amplio como para que los compradores puedan pagar los costes del constructor y el beneficio para la rehabilitación, puedan pagar el interés de la hipoteca y los préstamos para la construcción, pudiendo así vender el producto final por un precio de venta que deja una recuperación satisfactoria al inversor. La renta del suelo al completo, o una larga porción de ella, se capitaliza y el barrio o el espacio urbano particular es, por ende, reciclado, comenzando un nuevo ciclo de uso. Esta teoría fue articulada frente a explicaciones que primaban la movilidad del capital inmobiliario o, también, ante los que enfatizaban exclusivamente en el poder adquisitivo de los compradores (Freeman, 2005, 2006), y ha tenido una importancia empírica considerable (Lees, 2011), a pesar de recibir importantes críticas por centrarse en el mercado de vivienda local, no predecir qué barrios se gentrifican y cuáles no, u omitir las conexiones con el cambio social derivados de la gentrificación, ni la emergencia de actores políticos de ésta.

En este trabajo se propone una revisión crítica de las Teorías de la regulación para analizar la gentrificación como un proceso político en el que intervienen múltiples agentes y, en este caso, dando preeminencia a los movimientos vecinales de Poblenou (Barcelona) y Hortaleza (Madrid). Según esta perspectiva teórica de la regulación, existiría un par conceptual formado por el régimen de acumulación, por una parte, y el modo de regulación, por otra. El primero se refiere a "un conjunto de relaciones macroeconómicas que permiten la acumulación expansiva de capital sin que las inestabilidades inherentes al sistema lo destruya (…), [mientras que] por modo de regulación entendemos el conjunto de interacciones entre instituciones sociales, políticas, normas culturales, códigos morales y prácticas que garantizan el régimen de acumulación e interactúan con el mismo" (Painter, 1998: 277-278). Lo esencial es que dentro de un régimen de acumulación las tensiones mediadas o recreadas por el modo de regulación nunca se resuelven, sino que se desplazan hacia otros *espacios* mediadores o que redefinen el conflicto: el cambio en el régimen de acumulación tiene, desde esta perspectiva, su expresión en los modos de regulación que asegurarían o garantizarían el primero. En este sentido, existe un cambio en el régimen de acumulación global estrechamente ligado al modo de regulación metropolitano (Judge *et* al, 1998), según el cual se habría impulsado el denominado paradigma de la promoción urbana[2] que, tanto en el caso poblenoví como hortaleño, estaría inextricablemente unido a sus fenómenos de gentrificación.

En la medida en que la regulación se refiere a "las estructuras institucionales que soportan y estabilizan un regimen de acumulación dado, tanto las reglas formales impuestas por las instituciones así como las normas y expectativas informales que emergen de patrones culturales y sociales" (Hoffman *et* al, 2003: 2), estas teorías han profundizado en las consecuencias sociales y políticas que tienen tales regulaciones, así como en las implicaciones de la agencia institucional sobre los procesos globales[3]. Como se verá, la actuación institucional en el caso madrileño y barcelonés ha sido clave para presentar dichas dinámicas gentrificadoras como elementos de representación global en sendas ciudades, generando no sólo un conflicto de escalas en la imaginación geográfica, sino en la reestructuración territorial. Por ello, este trabajo tiene muy en cuenta las prácticas barrionalistas como una dinámica política más a incluir dentro de ese par regulación-acumulación, puesto que se produce de forma simultánea a dichos procesos de gentrificación, interviniendo sobre la misma y no meramente estando sujetas a la observación.

Es así, en esa convergencia entre el carácter político de la gentrificación y la particularidad de las escalas como surge la cuestión de la acción barrionalista. Porque podría preguntarse de forma legítima si existe gentrificación sin barrionalismo o barrionalismo sin gentrificación, cuya respuesta a ambas cuestiones debería ser afirmativa. Efectivamente, ambos fenómenos se pueden dar por separado, aunque forman parte del mismo universo ontológico y epistemológico, estando relacionados de forma co-constitutiva, aunque ¿de qué modo?

Por barrionalismo entiendo un tipo de identificación basada en un reconocimiento de horizontalidad social con respecto al otro, en una aceptación compartida de un origen común y, finalmente, en una

---

[2] La promoción urbana es una estrategia de atracción de capital internacional y trabajo cualificado a determinados lugares que son promocionados globalmente a través de megaeventos espectaculares o acontecimientos de renombre internacional, como espectáculos deportivos (mundiales de fútbol o juegos olímpicos), diferentes tipos de fórum, festivales o ferias (Harvey, 2007; Smith, 2008). Esta promoción es urbana en la medida en que suele hacerse para favorecer determinadas ciudades, aunándose también con un proceso de reindustrialización muy profundo donde la terciarización y la producción cultural (ocio, turismo, etc.) tienen un peso fundamental (Hall, 1984; Hall y Pain, 2006). Al mismo tiempo, estos eventos están relacionados con cambios profundos en términos de formas de producción o retórica cultural, múltiples referentes e imaginarios procedentes de la Unión Europea o indicadores y formas de clasificación jerárquica de ciudades a escala global. Finalmente, los procesos de promoción urbana se han apoyado sobre políticas de renovación, marketing y fenómenos de creación de imágenes-ciudad a partir de procesos turísticos y de gentrificación urbana, que habrían constituido la última forma de imaginario urbano a través de la cual proyectar lo global desde fenómenos particulares y, en último término, haciendo de las representaciones e imaginarios de cambio urbano un elemento central en los procesos de globalización.

[3] En este sentido conviene señalar la existencia de numerosos estudios relevantes en el contexto estadounidense y británico que tienen en cuenta los desplazamientos espaciales relacionados con las políticas de propiedad privada y del mercado de bienes raíces (Blomley, 2003, 2004a); los efectos socio-espaciales derivados de la legislación urbanística en procesos de gentrificación y renovación urbana (Lees et al, 2008); la influencia que tiene la representación política sobre la imaginación cartográfica de los procesos sociales y políticos (Forest, 2001); el desarrollo de ordenanzas y políticas públicas en la escala local para reprimir y sancionar prácticas sociales informales, como la mendicidad o el menudeo (Dangschat, 2009; Mitchell y Heynen, 2009; Herbert, 2010; Staeheli, 2010); o finalmente, la negociación producida entre el ámbito institucional, los discursos públicos y las prácticas cotidianas en la definición de los espacios públicos y políticos (Mitchell y Staeheli, 2005b; Lee, 2009).

delimitación espacial generalmente aceptada alrededor de un territorio reconocido y nombrado como propio subsumido en la noción de barrio[4]. Asemejándose parcialmente al concepto de 'comunidad imaginada' de Benedict Anderson (2007), se trata de una práctica política construida por oposición a la delimitación administrativa barrial, así como a la espacialización urbana basada en distritos, definida en términos de residencia, orígenes comunes y práctica cotidiana de ese espacio considerado como barrio que es aprendido y arraigado a partir de una socialización espacial específica[5].

Estas prácticas barrionalistas comenzaron a consolidarse y expandirse de modo simultáneo a dichos procesos, estableciéndose relaciones entre las escalas de referencia políticas y, sobre todo, sobre quién determinaba dichas dinámicas de renovación urbana, desde dónde se reclamaban o a quiénes beneficiaban o perjudicaban estos fenómenos. Como se verá, ese barrionalismo no sólo es distinto en cada caso, sino que no establece necesariamente una oposición frontal o de acción directa contra la gentrificación, articulándose elementos de diálogo y contestación concretos, aunque sí tuvo sus primeras reivindicaciones explícitamente 'barrionalistas' a partir de las dinámicas de gentrificación desarrolladas en Poblenou y Hortaleza.

3. LOS CASOS: HORTALEZA Y POBLENOU, GENTRIFICACIÓN Y BARRIONALISMO

Durante los años setenta las movilizaciones urbanas fueron capaces de convertir algunos espacios públicos poco visibles en la escena política como eran los barrios, en ámbitos protagonistas del conflicto y el debate públicos, a partir de una serie reivindicaciones acerca de las necesidades básicas que fueron incluidas en la agenda municipal en sentido amplio (Castells, 1991). El asistencialismo municipal y la reforma local, así como las transformaciones realizadas a intancias del crecimiento de la planificación urbana, parecieron dibujar la ciudad como un espacio público unitario sujeto a las regulaciones institucionales municipales, oscureciendo el protagonismo de esos 'otros' espacios públicos de la ciudad. Tanto en el caso barcelonés como en el madrileño, la presencia de los barrios en la agenda municipal se redujo progresivamente durante los años ochenta y principios de los noventa, para volver a la arena política progresivamente de un modo diferente al que anteriormente se había articulado (Martínez López, 2003, 2005; Borja, 2005; Castells, 2008), en paralelo a una reestructuración del espacio urbano que no sólo afectaba al diseño territorial de los barrios barceloneses y madrileños, sino que convirtió algunos procesos de gentrificación en tipos de ideales de promoción urbana e imaginación geográfica global de la ciudad, como sucede en el caso de Poblenou y Hortaleza.

Se trata de dos lugares con una amplia tradición histórica de lucha y memoria vecinal, donde se han producido ciertos paralelismos en las reivindicaciones frente a privatizaciones o recalificaciones del suelo, así como en el declive de entornos urbanos (Pastor Muñoz, 1986; AAVV, 2007a; Obispo, 2009; FAVB, 2008, 2010: 252-256). Además, tienen unos antecedentes similares en términos de independencia territorial del municipio urbano hasta su integración posterior, con consecuencias en sus relaciones funcionales con la ciudad y los procesos de identificación colectiva, así como en las formas de reestructuración urbana vinculada a las dinámicas de gentrificación experimentadas, siendo dos lugares paradigmáticos a escala estatal en este aspecto (Observatorio Económico, 2005, 2011; FAVB, 2008, 2010, 2011,

[4] La palabra 'barrio' tiene varias acepciones, como no está de más recordar: un barrio es una delimitación administrativa que engloba varias barriadas y que junto con otros barrios constituyen un distrito. En este sentido, las delimitaciones administrativas de barrio, barriada y distrito son demarcaciones institucionales. En segundo lugar y aunque lleve a confusión, la palabra barrio se utiliza en ocasiones como sinónimo de distrito e incluso de vecindario. En tercer lugar, 'barrio' es una articulación ideológica que tiene una connotación de contestación y agencia política difícilmente delimitable, puesto que encarna un significante de disputa o protesta desde abajo no circunscrito a un lugar particular, sino más bien a directrices políticas vinculadas a formas de acción colectiva 'contra-institucional'. Finalmente, está el significado de barrio como espacio social urbano (o no tan urbano) constituido alrededor de un sentido del Lugar propio y delimitado en torno a cuestiones de clase social, experiencia cotidiana y socialización territorial. Esta acepción es la mayoritaria entre los movimientos vecinales que aprehenden el barrio como una escala geográfica protagonista en las disputas sociales y políticas y, por supuesto, es el significado preemiente en los movimientos y prácticas barrionalistas. Para una definición de barrionalismo, véase *http://aynicoop.blogspot.com.es/2008/05/barrionalismo_22.html.*

[5] La socialización espacial es "el proceso a través del que los actores individuales y las colectividades son socializados como miembros de entidades territorialmente delimitadas y adoptan formas específicas de pensamiento y acción" (Paasi, 2007: 15; citado en Lois, 2009: 200).

2013; Muñoz Carrera, 2011; Ayuntamiento de Madrid, 2012b; Ajuntament de Barcelona, 2012; Aguilera, 2013; Recio, 2013). En términos de polarización social, se produce un contraste entre los barrios del distrito, generándose dinámicas de gentrificación al interior de los mismos que fragmentan la estructura histórica anterior, como sucede en Barcelona con Poblenou o el Besòs frente a Diagonal Mar o en Madrid con Pinar del Rey y Canillas frente a la zona de IFEMA, Valdefuentes o el parque de Valdebebas.

Finalmente, se trata de dos espacios plenamente protagonistas en el patrimonio cultural de la ciudad, existiendo convergencias en la defensa de los usos necesarios del patrimonio arquitectónico e industrial (en Poblenou) o el vegetal (FAVB, 2010: 270). Sin embargo, los vínculos entre barrionalismo y gentrificación también se establecen a partir de las particularidades de cada lugar, así como en la articulación escalar y de resignificación del barrio y el territorio urbano articulada en cada uno de los procesos.

3.1. Proyectos globales, repertorios vecinales

El repertorio de acción colectiva de cualquier movimiento social contiene en sí mismo una lógica *de innovación y constricción* vinculada a la interacción de acciones colectivas, significados y relaciones sociales desarrolladas de un modo aprendido y, hasta cierto punto, rutinario; es decir, que todo repertorio tiene su propia historia a partir de la cual pueden analizarse las estrategias de la contienda desplegadas en torno al mismo (Tarrow, 2004; Tilly, 2002, 2008).

En este sentido, es esencial recordar tanto la importancia de la socialización cotidiana como la centralidad de los actores políticos en la disputa política, pero sobre todo observar que se constituye un nexo entre las prácticas espaciales, los repertorios y la imaginación o la praxis del espacio político que tiene gran potencial explicativo. Deberíamos atender, entonces, a las recurrencias dadas en cuanto a los cambios en la acción colectiva, los repertorios, los espacios políticos y los imaginarios sociales y, por otro lado, a las posibles innovaciones que pueden transformar esos imaginarios sociológicos y geográficos de disputa por la espacialidad urbana. Por oposición, ¿qué contingencias 'nuevas' están transformando esa espacialidad del poder y, por ende, la propia dialéctica socio-espacial? ¿Podemos tratar de ver negociaciones y cuestionamientos constantes como *regularidades* del nexo entre el espacio y 'lo político'? ¿De qué modo, al negarse lo político más allá de lo institucional y hacerse desde abajo, son los repertorios una práctica ligada a esa experiencia cotidiana que actúa públicamente dependiendo del contexto?

Existen en estos casos dos modos principales de desplegar estos mecanismos: el primero de ellos emana de la socialización espacial arraigada al espacio considerado como barrio, y se manifiesta a través de diferentes formas de actuación vecinal cuyo fin último es reivindicar el *barrio* como lugar cotidiano, de memoria vecinal. El segundo, directamente relacionado con el anterior, es hacer esto a través de una reivindicación expresa de determinados espacios (parques, calles, plazas, etc.), no sólo por *ser* un sitio donde desplegar la protesta en términos físicos, sino por su poder simbólico. Efectivamente, realizar un itinerario de manera recurrente, determinar ciertas paradas en el mismo (a costa de otros lugares), agruparse alrededor de unas callejuelas para organizar unas fiestas o proyectar un mapa, todas son técnicas que obedecen a diferentes formas de contestación, aunque convergen en la capacidad que le adscriben al espacio (y más aún al territorio) para comunicar determinadas demandas o para difundirse más rápidamente por su capacidad sobre los imaginarios políticos.

3.2. Un excursus del espacio como herramienta de protesta: itinerarios y mapas

Antes de pasar a los casos concretos, se han de hacer dos advertencias: en primer lugar, toda forma de praxis social se produce, aprende, imagina o representa *en* espacios determinados. Por 'espacializada' me refiero a la reiteración del elemento geográfico en dichas protestas, así como en la culminación de una suerte de *fetichismo espacial* llevado a cabo en dichos lugares.

Si volvemos por un momento a los presupuestos y las tendencias sobre la territorialidad definidos por Sack (1983: 57), una de las dinámicas principales es que la territorialidad engendra más territorialidad y, en este caso, la espacialización consciente de la actuación política engendra un tipo de contestación cuyo uso del espacio es igualmente relevante, tanto en términos prácticos como a través de los significados de las representaciones espaciales. Parafraseando a Lefebvre (1976: 9), haría alusión a una conversión

de la protesta desarrollada *en* el espacio (como elemento innegable de la praxis social y política) a una emergencia *del* espacio como lugar-Lugar-barrio simbólico de la misma. En segundo lugar, este uso de los repertorios abarca tanto a movimientos sociales como actores institucionales en ambos casos, si bien esta conversión *espacializada* de la protesta tendría una convergencia en tanto en cuanto el espacio sería utilizado a partir de definiciones abstractas del mismo o de *representaciones del espacio* (como en mapas, itinerarios, uso cartográfico del paisaje urbano) en las que se utiliza la evocación abstracta (y concreta) del mismo, aunque posteriormente tenga una realización a partir de la praxis.

3.2.1. Paseando entre fábricas: redibujando el espacio patrimonial a través de los itinerarios industriales de Poblenou

Retomando todo lo analizado anteriormente, recordaremos que la pugna por definir el espacio barrial poblenoví en función del patrimonio industrial es una de las principales diatribas desarrolladas en torno a este lugar. Siguiendo esta línea, en los últimos años se ha recurrido por parte de diferentes actores políticos a la realización de itinerarios con el fin de mostrar dónde se encuentra el mismo y qué lugares incluye.

La exposición "Poblenou, la ciudad reinventada" es uno de los itinerarios fundamentales de este tipo, en el que se recorren lugares de resignificación y rememoración de su pasado, la reestructuración industrial y turística barrial, recorriendo los distintos lugares representativos de la memoria vecinal subsumida en el patrimonio industrial poblenoví[6]. El recorrido en sí consiste en varias paradas en las que se van destacando diferentes aspectos, como se muestra.

La primera parada fue Can Saladrigas, punto de inicio del recorrido y de la narración acerca de la importancia histórica 'extra-muros' desde 1714, del siglo XIX y de la industria en el lugar, y por qué Poblenou se convirtió rápidamente en el gran núcleo industrial de Barcelona, debido al acceso al agua, el hábitat disponible o paso del ferrocarril por medio del barrio. Se muestra cómo Can Saladrigas es un ejemplo idóneo de las casas-fábricas (adyacentes), señalándose la importancia histórica de las reivindicaciones vecinales en torno al lugar y cómo se llevaron a cabo dichas demandas. No en vano, actualmente es la biblioteca oficial de Poblenou (Biblioteca Manuel Arranz) y donde se iba a ubicar el Archivo Histórico de Poblenou. También allí se encuentra el Centro de Imaginería Festiva de Poblenou, fue restaurado dentro del Plan de protección del patrimonio arquitectónico e industrial de Poblenou, así como muchas de las convocatorias de las asambleas vecinales se producen en dicho lugar[7].

Posteriormente, nos dirigimos al Mercat de Poblenou, mostrado como un nodo y elemento físico de la identificación e interacción barrial frente al mercado de El Clot, además de una prueba de la importancia del hierro y la siderurgia por encima del textil. Desde ahí seguimos por la Rambla de Poblenou (antigua calle del Triomf), entizándose en las dinámicas de la playa a la montaña y en la apertura de la Rambla al mar, mostrándose como un avance vecinal.

La siguiente parada es la Plaza del doctor Trueta con la calle Llacuna: nos detenemos en un hotel y se hace mención del cementerio de Poblenou como un cementerio moderno y una visita recomendable y asidua de Barcelona. Además, se destaca que el itinerario se dirige hacia el inicio del 22@, un proyecto pensado a largo plazo, entre 20 y 30 años, como 'nuevo barrio central en la ciudad'. En la misma calle del Doctor Trueta destaca el Ateneo recuperado de la Flor de Maig, que ha pasado de ser una cooperativa de consumo histórica a vincularse al Poblenou como cooperativa de ayuda al barrio. Recientemente y ante las polémicas por su ocupación, el Ayuntamiento barcelonés ha negociado su compra para cederlo a las entidades asociativas de Poblenou[8].
El siguiente alto en el camino es la antigua fábrica harinera Can Gili Vell, donde resalta la recon-

[6] El recorrido de esta exposición itinerante se realizó el día 4 de mayo de 2013. Véase en *http://www.cccb.org/es/itinerari-el_poblenou_la_ciudad_reinventada-35276*

[7] Ver *http://www.elpoblenou.cat/index.php/actualitat-del-barri/rambla-del-poblenou/505-assemblea-oberta-fem-rambla* [consultado a 2 de diciembre de 2013].

[8] Véase *http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20140326/54404128317/barcelona-comprara-ateneu-flor-de-maig-poblenou.html* [consultado a 26 de marzo de 2014].

versión producida por el 22@, así como los usos mixtos de los espacios (viviendas, hoteles y oficinas) y la diversificación del uso espacial (sobre el plano supuestamente es zona verde). La eliminación de las gasolineras no se pasa por alto, explicando que tenían mucha importancia anteriormente por la cantidad de tránsito de camiones destinados a la industria. Se hace mención a la arquitectura, puesto que además de destruir y reconstruir se hizo un baremo de qué era patrimonio histórico importante para el barrio, reconstruyendo parte del legado industrial (entendido como patrimonio arquitectónico). Además, se advierte que nos encontrábamos en el antiguo barrio de La Plata, y ante la falta de restauración, recuerdos o monumentos que lo rememoren, los vecinos reconstruyeron por su cuenta la memoria histórica, poniendo una placa conmemorativa en 'la Plaza del barri de La Plata'.

Los destinos posteriores son dos ejemplos de economía creativa y del conocimiento insertas en las dinámicas de producción de globalidad de la ciudad, comenzando la parada en el Passatge Mas de Roda, que es destacado como ejemplo de *Smart City*, debido a las farolas inteligentes, los bancos unipersonales o los cargadores para coches eléctricos y las señales de tráfico como arte popular (figura 4). Después seguimos el carrer Llull, hasta el Vapor Llull (figura 5), destacado como un símbolo del 22@, puesto que pasa de ser una planta química a hacer también ingeniería de materiales, pasándose de construir coches a diseñarlos.

Se explica el 22@ como un cambio en el carácter del suelo industrial (pasando de la calificación 22a del Plan General Metropolitano de 1976 a la calificación 22@). Además, se insiste en que se trata de un distrito tecnológico, como puede verse en el Vapor Llull, proyectado a 20 años vista, con usos mixtos, aludiendo a la coexistencia de vivienda, playas, turismo, ocio, congresos, ferias, o la renovación de la Avenida Diagonal, la plaza de les Glòries o la estación de la Sagrera. En sí mismo, el relato insiste en cómo el 22@ se trata de un reto consistente en 'crear' un barrio nuevo a partir de nuevos usos industriales, encabezado por Media, Tecnologías Médicas, las nuevas TIC´s, sector energético y los espacios de Glòries y la Diagonal.

Después, el itinerario pasa por dos lugares emblemáticos por su antigüedad e importancia económica en el barrio, como son la antigua fábrica harinera de La Asunción en la calle Roc Boronat, y Can Cullaretes.

En el primer caso, se encuentra Private Space, un espacio de artistas y una imprenta para auto-producción, momento en que se nombra Hangar como ejemplo de autoproducción artística, aunque no se recorre su zona, situado al norte de la Diagonal. En el segundo caso, se destaca que el derribo de esta antigua fábrica de cubiertos dejó un solar frente a un establecimiento hostelero 'Holiday Inn', habilitando espacio para oficinas, la escuela Llacuna y viviendas de protección oficial.

Posteriormente, el itinerario se detiene en Can Framis, en los Jardines Miquel Martí i Pol. Se trata de una isleta en la Fundación Vilacasas, donde se levanta el Museo Can Framis y se ve el antiguo Ca L´Aranyó, donde también se encuentra el Campus de audiovisuales de la Universidad Pompeu Fabra, y exposiciones de arte contemporáneo catalán.

Los últimos elementos del itinerario son los edificios de alta tecnología directamente vinculados al 22@. En primer lugar, se detalla el Edificio Mediatic, diseñado por Enric Ruiz Geli, donde se hace alusión al carácter del edificio como icono arquitectónico de las nuevas tecnologías, un edificio inteligente que aísla del calor y el frío. Dentro se encuentra el Cibernárium de Barcelona Activa, un centro de capacidad tecnológica.

Además, enfrente se encuentra el edificio de Indra, una construcción invisible al radar por estar construido con tecnología militar. Posteriormente se muestra el Instituto de formación continua y de Máster de la Universitat de Barcelona, situado frente al generador de Districlima en la calle Ciutat de Granada. Asimismo, está inserto entre varios edificios emblemáticos, como la Torre Agbar de Jean Nouvel, la antigua fábrica Hispano-Olivetti, o los dos edificios diseñados por el arquitecto David Chipperfield.

El recorrido finaliza llegando a la Avenida Diagonal por Ciutat de Granada, pasando junto al Museo del Diseño Urbano, proyectado por Oriol Bohigas, la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones y la apertura de la Diagonal. Al final del itinerario, el guía explica que el recorrido escogido se hace para hablar del 22@ vinculándolo con la memoria histórica. Todas estas transformaciones producidas por el

22@ pretenden crear otro nuevo centro urbano que descongestione y descentralice lo que ocurre en torno al Passeig de Gràcia, al igual que se está haciendo con la Rambla del Raval o la Avinguda Paral-lel.

Si recordamos todo lo analizado anteriormente alrededor del 22@, el itinerario realizado va deteniéndose junto a edificios rehabilitados que han sido renovados e incluidos dentro de la economía creativa, bien por su reconocimiento como parte del patrimonio industrial, bien por transformación de actividades productivas. El recorrido hace hincapié en los edificios y tramas urbanas vinculadas al 22@ o, en su defecto, a aquellas que desligan el paisaje industrial con el Poblenou como *barrio*, como sucede con la plaza del barrio de La Plata, o con el territorio del barrio ligado a la memoria de lucha vecinal, como implica dejar fuera del itinerario la parte norte de la Diagonal, Can Ricart, La Escocesa o algunos recintos fabriles situados en la calle de Pere IV, escenarios de importantes reivindicaciones vecinales.

Por su lado, el itinerario 'alternativo' articulado por oposición al anterior se vertebra utilizando la trama urbana en un sentido diferente. El recorrido comienza en la estación del tranvía de Pere IV. Posteriormente, en la calle del Perú se encuentra Can Jaumandreu, edificio restaurado y dedicado en estos momentos a la renovación de arte y medios audiovisuales y elemento central en las demandas vecinales por el reconocimiento del patrimonio poblenoví. El recorrido continúa en Can Ricart, punto emblemático del Poblenou industrial dedicado durante medio siglo a la confección de tejidos y que en la actualidad se debate entre la restauración y la demolición debido a su deterioro.

Más tarde se atraviesa la Avenida Diagonal para ir hacia el Parque del Centro de Poblenou, antiguo recinto fabril y convertido en la actualidad en un parque de diseño artístico (las vistas son los nuevos edificios de Chipperfield). Se trata de 55000 metros cuadrados de espacio verde, obra de la arquitectura de diseño de Jean Nouvel y fue inaugurado en abril de 2008. Aunque también se ponen de manifiesto las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (por ejemplo, en el Pozo del Mundo), se hace alusión al uso y reapropiación vecinal para diferentes fines populares, desde la organización de asociaciones de sardana hasta *calçotadas* vecinales.

Cruzando por la antigua fábrica Hispano Olivetti, se atraviesa el carrer Bilbao y el Camí antic de València, dirigiéndonos a Can Felipa (Carrer Pallars, 277), convertido en centro cívico y que es otro de los núcleos de movilización vecinal en torno al patrimonio industrial, así como un símbolo en la reproducción de la memoria del barrio. Posteriormente, la ruta se dirige hacia Can Saladrigas (donde se iniciaba el otro itinerario), que como se dijo es el Centro de la cultura industrial de Barcelona, y también otro de los elementos esenciales en la reivindicación patrimonial del barrio.

Continuando a lo largo de la Rambla poblenoví se llega al Carrer del Taulat, antiguo límite del barrio pesquero de Poblenou y de múltiples construcciones de barracas y chabolas, donde se encuentran solares abandonados. En este punto, se insiste en el carácter originario de esta zona del barrio, por tratarse del primer entorno construido por pescadores, a diferencia del resto de bloques de viviendas, como muestran las diferencias de la trama urbana. El recorrido se dirige a lo largo del Taulat hacia el Cementerio de Poblenou y el Casal de Barri de Vila Olìmpica y del Poblenou, situado en el antiguo complejo fabril Can Gili Nou.

Volviendo por la calle del Taulat en dirección contraria, se confirma que la edificación cambia a lo largo de la misma, derrumbándose casas de una o dos alturas de un barrio típico de pescadores. Llegando a la calle Topete, el itinerario se dirige hacia la plaza Prim, antiguo centro histórico de Poblenou y lugar de celebraciones en las fiestas de Maig, la Festa Major de septiembre y la llegada de la Cursa de Sant Pollastre. El itinerario se detiene justo antes de cruzar la calle en dirección a la playa del Bogatell, para recordar que justo enfrente, donde se levantó el recinto del Fórum de las Culturas, se encuentra el Camp de la Bota, lugar de memoria de los fusilados durante la Guerra Civil y la dictadura franquista y donde fueron asesinadas cerca de dos mil personas.

En este caso se enfatiza en lugares distintos a los del primer recorrido, fundamentalmente en los antiguos grandes centros fabriles, resaltando el valor que tienen para la memoria del barrio, con independencia de su uso o restauración, porque aunque también se recorren centros cívicos y de producción artística, lo principal es si estaba dentro de las demandas principales del *barrio*, y aquellos sitios inscritos en la

memoria histórica del mismo. De esta forma, se trata de un itinerario *mar-montaña* distinto a las de la Avenida Diagonal o al territorio diseñado por el 22@, en consonancia con las reclamaciones vinculadas a diferentes movimientos asociativos del barrio.

En este sentido, el trayecto pasa por sitios restaurados o por 'viejos lugares', pero que implican algo de cara a la memoria vecinal, como muestra el significativo ejemplo del comienzo casi en Can Ricart (foco de mayor movilización vecinal de Poblenou) y conclusión en la plaza Prim o de los Pescadores (donde actualmente se producen los *recordatorios* de pescadores y el recuerdo del viejos pueblo pesquero poblenoví).

¿Por qué y cómo se articula el espacio como repertorio contestatario o de actuación?

En primer lugar y aunque sea una evidencia, se pone en marcha mediante el uso del itinerario práctico. En otros casos, el patrimonio industrial o la memoria fabril se muestra en distintos museos o en exposiciones artísticas, pero en este caso se invita a la gente a participar de un recorrido que (re) crea el espacio y los lugares vinculados al barrio (o Lugar) poblenoví y a su memoria vecinal.

En ambos ejemplos se utilizan los itinerarios para establecer límites sociales e imaginarios geográficos en un sentido triple: en primer lugar, porque el recorrido establece lo que está dentro y fuera del espacio 'representado', sea el *barrio* en sentido tradicional (Poblenou) o el distrito-barrio que se intenta proyectar (el *22@*). En segundo lugar, porque eso a su vez articula los referentes del propio barrio: en el caso del 22@, el itinerario se detiene en edificios representativos de actividades productivas creativas e iconos representativos conforme a imaginarios globales o formas de producción de globalidad a través de Poblenou. Por el contrario, en el otro recorrido la imaginación geográfica articulada se *retrae* al cariz barrial en toda la extensión de la memoria vecinal, desde una historia pesquera hasta la reciente recuperación patrimonial industrial. Realmente, en este segundo aspecto podríamos decir que se trata de una oposición entre formas de entender, concebir y representar el patrimonio, entendido en el primer caso como algo eminentemente económico y encarnado en antiguos edificios fabriles restaurados, y apreciado en el segundo caso alrededor de espacios sociales cuyo elemento legitimador y que los define es la memoria vecinal y la socialización espacial barrial. Asimismo, el itinerario rompe de alguna manera la división planteada por el primer itinerario y por el trayecto seguido a lo largo de la Diagonal, en aras de reunificar las prácticas vecinales y resignificarlas en clave de memoria de los lugares patrimoniales, alzándose por encima de un potencial aislamiento promovido por la planificación urbanística y naturalizado por los itinerarios que enfatizan en el 22@ o en la parte sur de la Diagonal poblenoví.

Además, en ambos casos el espacio se articula a modo de *repertorio discursivo y oculto*, en la medida en que vertebra otros imaginarios subyacentes u ocultos. Por último, estos itinerarios son utilizados como herramientas de oposición, disputa y definición de los espacios legítimos de referencia y, en última instancia, de los lugares/referentes sociales a nivel cotidiano. Son prácticas en conflicto, cuya particularidad reclama su propio espacio de referencia, pero en cuya oposición encontramos el uso del itinerario por la apropiación y definición del Lugar de referencia patrimonial industrial, el de la cultura urbana y una contienda por la resignificación de los ámbitos y grupos sociales de referencia en el espacio urbano barcelonés.

En un caso, irrumpen nuevas formas de espacialidad urbana que apelan a las economías creativas y las clases medias conforme a la economía del conocimiento (22@ y los clúster empresariales); en el otro caso, aparece el *barrio* tradicional que impele a los vecinos, obreros y pescadores. Pero en ambos ejemplos lo que parece claro es la instrumentalización del espacio que, a través del itinerario y utilizando otros referentes e imaginarios geográficos a partir del paisaje urbano o de los lugares definitorios subyacentes a ello, deviene un elemento determinante del repertorio de actuación política.

3.2.2. Kosovo en Hortaleza: la autodeterminación de Hautôvia

Uno de los grandes debates dentro de los estudios de los procesos politicos urbanos es la diferencia entre las políticas *del* Lugar y las políticas *en* el Lugar. En el primer caso, se trata de un pensamiento político que se ve expresado en el debate actual sobre las políticas de globalización, donde la política

del lugar es una forma particular de ver lo político en términos espaciales, más concretamente como una visión de área (Cox, 1997: 13). Por el contrario, Massey propone una política *en* el Lugar, más que *del* Lugar, en la medida en que es el modo de asegurarse formas de resignificación lugareña, más que asumir una esencia del mismo (Castree *et* al, 2008: 311-312).

En el caso de Hortaleza, no se pretendería 'encerrar' una espacialización del repertorio de contestación, sino aprovechar particularidades como el suelo urbanizable, la residencialidad del distrito o las zonas verdes para introducir nuevas formas de hacer política *en* el Lugar, como en el caso descrito, donde se produce el desarrollo de un caso paradigmático en el uso instrumental del espacio (en su inclusión repertorial), como es el de Hautôvia, pasando a hacerse política *del* Lugar.

Hautôvia es el nombre de un Estado soberano autoproclamado con una población que apenas supera el millar de personas y cuyo territorio, alrededor de 318000 metros cuadrados, se extiende al norte del distrito de Hortaleza y está limitado por la Radial 2, la M-40 y el extremo occidental de Valdebebas (Verkami, 2013: 11).

Se trata de una iniciativa articulada por la plataforma *Truthbehind 404*, consistente en un proyecto creativo de activismo urbano y cultural que pretende llamar la atención sobre la capacidad de influencia que tienen los mercados sobre la vida de los habitantes y sobre el territorio cotidiano de barrios y distritos madrileños. Por eso su ubicación es una 'isla' prácticamente inaccesible a excepción de la R-2, un terreno deshabitado y sin ningún uso con el que pretende llamarse la atención acerca de "la penetración de los mercados sobre todos los ámbitos sociales[9]". En la medida en que es un proyecto contra la especulación urbanística, se reivindica como una apropiación ciudadana del territorio a través de una suerte de arte politico de protesta contra la especulación.

Desde el punto de visto artístico-político, se trata de un espacio considerado un lugar de encuentro (no de residencia) y que suponía el lugar más representativo posible de todos estos intereses y flujos de capital[10], cuyo objetivo era reivindicar mayor peso en la decisión de la ciudad desde donde quieren vivir. En este sentido, Hautôvia es un instrumento de una reivindicación más amplia, a saber: una profundización democrática y antimercantil en la planificación urbanística, que podría darse ahí o en otro sitio, en que lo central es la postura contra lo *urbano*, en un sentido de connotación negativa para la ciudad en su conjunto. Es más, desde fuera del propio proyecto, hay quienes conocen la iniciativa y lo ven como un instrumento de protesta.

Pero lo novedoso es el *cómo* se realiza este despliegue, puesto que Hautôvia se autoproclama como un Estado soberano que ha sido reconocido en algunos pequeños países[11], poniendo en marcha muchos de los elementos más significativos de la iconografía estatal, como la bandera, los sellos, los logos, el pasaporte o la moneda (el Hautô), la placa identificativa de matrículas de coches o la asamblea nacional.

La intención de los responsables es terminar de llevar a cabo la reclamación de soberanía a todos los efectos, y en la actualidad se trabaja en consolidar un territorio "libre de la acción de los mercados y en la fabricación de audio-guías turísticas[12]".

Por eso Hautôvia es especialmente reseñable: además del elemento artístico-performativo, el imaginario elegido para la reivindicación ha sido la representación y escala política por excelencia: el Estado. Así, se utiliza una reclamación soberanista, y el uso de diferentes instrumentos estatales sobre un territorio concreto como medida de lucha ciudadana. Asimismo, la pertenencia a esta comunidad territorial se asigna conforme a herramientas estatales (pasaporte, sellos, etc.), en un lugar particular

[9] Ver en *http://disculpenlasmolestias.net/2013/09/13/un-pais-en-la-autovia/*

[10] Ver *http://disculpenlasmolestias.net/2013/09/13/un-pais-en-la-autovia/*

[11] Ver *http://disculpenlasmolestias.net/2013/09/13/un-pais-en-la-autovia*

[12] *http://www.truthbehind404.com/Hautovia.html*

así desarrollado no sólo por los mercados, sino por la misma singularidad hortaleña, ya que como mostré anteriormente, no es sólo la especulación inmobiliaria y las políticas del suelo lo que han transformado de este modo Hortaleza. La cantidad de suelo urbanizable disponible, así como las ventajas obtenidas por disponer de multitud de áreas reconvertidas (o potencialmente convertibles) a zonas verdes también han influido en ello, al menos en la zona convertida en objetivo político, tanto en términos físicos como de reivindicación simbólica.

Finalmente, han utilizado todo tipo de elementos simbólicos y administrativos propios del Estado, desde los paisajes, hasta la estética paisajística naturalista, pasando por la moneda, el papel timbrado o los documentos de acreditación nacionales (sea el pasaporte, títulos académicos o licencias), incluso el establecimiento de embajadas a título honorífico. También se *estudia* la flora y fauna del territorio y se elaboran cartografías de Hautôvia y lo que serán los mapas oficiales.

La duda subyacente sería hasta dónde se va a llegar con esta reivindicación, en la medida en que se pretende acabar con la especulación del suelo y el territorio, pero también alcanzar la posibilidad de reapropiarse desde la ciudadanía de un suelo que, en su propia naturaleza, es público.

En otras palabras:

> "(…) tendría su gracia llevar hasta el final la reclamación soberanista (…), continuando en la línea de las reivindicaciones que reclaman para sí toda la tierra de nadie entre las fronteras de todos los países (…). En realidad, creemos que la proclamación de un Estado independiente puede hacerse físicamente y el proyecto sirve de vehículo para que este concepto llegue al límite[13]".

En este caso, con independencia de hasta dónde se pueda llegar con la demanda de autodeterminación (o si termina siendo algo simbólico y no jurídico), se ha recurrido al espacio como un repertorio en un sentido doble. Por un lado, porque se delimita un espacio de forma discrecional, convirtiéndose en un territorio con objetivos políticos y sobre el que se hacen demandas cuyo objetivo subyacente no es el territorio mismo. Por otro, porque se utilizan imaginarios geográficos en esas demandas por una cuestión de legitimidad históricamente adscrita a esa escala estatal.

Aunque no es objetivo de este trabajo dirimir la diatriba filosófica de la trialéctica espacial, se podría decir que, partiendo del uso de una representación espacial abstracta originada en la conceptualización de académicos, como es el caso de una reivindicación de autodeterminación estatal, sustentada además en elementos iconográficos centrales en la imaginación geográfica, se habría ido *llenando* de contenido contextual la demanda de Hautôvia como reivindicación de reapropiación ciudadana del suelo urbano, hasta convertirlo en un espacio significado como propio y abierto a la voluntad de encuentro popular por oposición a la especulación inmobiliaria y del suelo[14]. La diferencia con el uso de los espacios a nivel cotidiano o a través de la apropiación de la espacialidad vecinal en conjunción con los elementos emocionales de la protesta, como sucede en las cabalgatas, es manifiesta en el sentido en que en los otros casos se realiza una resignificación *in situ* del espacio considerado como propio, mientras que en este ejemplo se utiliza la importancia que tiene en torno a las representaciones políticas una reivindicación de soberanía o de auto-determinación territorial para iniciar otro tipo de demandas no necesariamente *estatales*. Poco importa lo que *es o no es* verdaderamente Hautôvia en relación a la estatalidad: lo esencial es el uso de ésta y, por inferencia, del territorio como espacio táctico o repertorio ciudadano cuyo alcance se multiplica exponencialmente pese al carácter minoritario del apoyo

[13] Véase *http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/22/madrid/1374510146_500143.html*

[14] Estrictamente hablando, este llenado de contenido político, histórico e incluso moral es lo que convertiría a un espacio abstracto en uno vivido, practicado, imaginado y proyectado como un espacio de representación (Blomley, 2004b: 73-74). Una vez más, sin pretender desentrañar una polémica histórica en la Teoría social contemporánea, lo que me gustaría enfatizar es el uso inicial de una representación que, en principio, no tenía un territorio concreto ni localizado, aunque se estimase que Hortaleza podría ser el mejor lugar por la singularidad del suelo y del territorio. Esto es, partiendo de un imaginario espacial tan abstracto, tan universal y tan concebido como el Estado (a la vez, tan histórico, tan contextual y tan practicado), se construye una reivindicación emplazada en el Lugar.

recabado hasta el momento, a tenor de la resonancia mediática alcanzada[15]. Es así como la utilización de un imaginario históricamente arraigado y localizado a través de un territorio hace posible de manera muy gráfica la inclusión de Hautôvia, de las representaciones estatales, de un territorio configurado *ad hoc* y, en términos generales, del espacio como imaginario abstracto, dentro del repertorio de actuación política desplegado en la zona hortaleña.

4. DISCUSIÓN: ACTUACIÓN SOBRE EL ESPACIO O DESDE EL LUGAR

Hemos visto dos casos particulares y especialmente significativos alrededor de Poblenou y de Hortaleza que muestran cómo el espacio deviene parte del repertorio de actuación que integran los diferentes movimientos vecinales y movimientos sociales. En este sentido, podríamos identificar una recurrencia respecto al uso de las herramientas territoriales en ambos lugares y a la instrumentalización del espacio dentro del repertorio de actuación política.

En Poblenou, la articulación política de los edificios industriales como lugares de reivindicación de la memoria fabril y de la lucha vecinal no excluía la puesta en marcha posterior de la Cursa de Sant Pollastre al modo de recordatorio o rememoración histórica del pasado pesquero poblenoví, así como en las celebraciones y jornadas alrededor de los espacios simbólicos en clave artística del barrio. A su vez, la explosión de deliberación, debate, performances y diálogo vecinal realizada al hilo de las protestas contra la remodelación de la Rambla del Poblenou implicó una reivindicación de la calle misma como *espacio propio* del vecindario, pero a su vez también supuso su conversión en arma *simbólica arrojadiza* de las reivindicaciones del barrio, donde la trama urbana (léase a partir de la reunión en la Rambla, los itinerarios industriales o la Cursa de Sant Pollastre) se ponía al servicio del Lugar-barrio poblenoví. Además, tanto la creación de minibarrios dentro de Poblenou, como la redefinición del territorio del barrio (o del distrito) por la vía normativa de los planes estratégicos o la planificación urbanística, o mediante los proyectos urbanos (como el 22@ o el Fórum) por parte del Ayuntamiento barcelonés, también contienen de manera implícita no sólo una comprensión e imaginación de los espacios urbanos, sino la articulación de actividades territoriales y la resignificación del espacio como herramientas políticas.

Por su parte, el caso de Hortaleza es un poco más complejo en cuanto a esta *repertorialización.* Aunque funciona de modo similar conforme a las demandas barriales, pero también de cara a los conflictos generados sobre el distrito de Hortaleza, las transformaciones urbanas de Madrid y sobre los significados del propio vecindario. La organización de fiestas en antiguos núcleos de municipio rural de Hortaleza, las prácticas de la cabalgata popular de acuerdo al recorrido delimitado por los *viejos barrios* en lucha de los setenta o la utilización del patrimonio vegetal hortaleño como elemento de legitimación de las demandas políticas (tanto por el Ayuntamiento como por los movimientos vecinales) son también una constante de esas recurrencias socio-políticas. A su vez, dentro de esos mismos conflictos, el consistorio madrileño también ha hecho usos de diferentes instrumentos para reconfigurar el territorio y, a la inversa, de diferentes espacios para poner en la agenda otros intereses u objetivos políticos. Así, las disputas por el lugar donde se desarrolla la cabalgata vecinal, el dónde se consienten las fiestas de primavera o la misma expansión de los límites territoriales del distrito son, también y en algunos casos en el fondo de todo, articulaciones espacializadas de los conflictos por la legitimidad de determinados grupos sociales y de ciertos temas (y no otros) en la agenda política.

En ambos casos, existen disputas por esos espacios *expresos*, así como por la reapropiación dentro del repertorio de actuación de determinados territorios.

Visto de este modo, tanto en el caso de Poblenou como en el de Hortaleza podría parecer que *el espacio* puede instrumentalizarse sin más, como si fuese un contenedor vacío, moviéndose de un sitio a otro a voluntad de los diferentes actores implicados, lo cual, además de un reduccionismo simplista,

[15] Véase en *El País*, en *http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/22/madrid/1374510146_500143.html* o en *El Mundo* en *http://www.metropoli.com/salir/2013/08/02/51fb6440684341c76700000e.html*, y en *ABC http://www.abc.es/local-madrid/20130929/abci-hautovia-estado-independiente-201309271924.html.*

es falso. Pero eso no descarta el espacio dentro del análisis histórico del repertorio de contestación socio-política, como podemos ver.

Si recordamos lo dicho inicialmente sobre los elementos conceptuales del repertorio, éste se refería tanto a una técnica de la protesta, como a un aprendizaje cultural que se incorporaba a las negociaciones y contestaciones políticas heredadas y practicadas. Sugiero volver a observar las prácticas vecinales de Poblenou en comparación con los itinerarios industriales señalados, así como la resignificación de la cabalgata vecinal en comparación con Hautôvia, porque ambos son fenómenos que ilustran perfectamente el cambio que provocan las transformaciones en la imaginación geográfica y en la presencia y protagonismo mismo del espacio sobre la acción colectiva.

Las deliberaciones en la Rambla, la cursa de Sant Pollastre o la proyección artística y transformación económica en clave global del Lugar poblenoví son prácticas e imaginarios que, aun siendo imposible desligar del espacio (por social), no instrumentalizan el mismo de manera expresa con un fin concreto. Al contrario, éste constituye una parte de su aprendizaje sociocultural, de la memoria y *moralización* territorial adscrita al barrio y, por ende, de las múltiples formas en que los espacios de socialización y el aprendizaje del repertorio son centrales en la construcción de formas de identificación y distinción social (Tilly, 2005, 2008), elementos inherentes a la identidad política que están conectados a esos lugares cotidianos aprendidos e incorporados a través de la actuación política. En otras palabras: la memoria industrial, el itinerario histórico pesquero o los debates y performances de la Rambla no podrían *no ser* en esos lugares, porque son los que dotan de todo el significado a la actuación.

Por el contrario, la pugna por los itinerarios industriales tiene otra naturaleza y puesta en práctica: en primer lugar, congregan a muchísima menos gente que las anteriores, reseñando su condición de uso *ad hoc*[16], en lugar de ser una práctica aprendida, heredada, espacialmente socializada, practicada, imaginada y redefinida, como sí sucede en los otros casos.

En segundo lugar, el recorrido en sí mismo no es importante más que para lo que pretende utilizarse: esto es, comunicar los límites territoriales del barrio conforme a un imaginario concreto del patrimonio industrial o, en el otro caso, una configuración determinada de *barrio* de acuerdo a la memoria vecinal, pero en cualquiera de los dos casos supone una reapropiación en aras de otro imaginario geográfico (el 22@ frente al *barrio* poblenoví) y otros objetivos políticos. Además, esos itinerarios buscan la 're-escritura' de la memoria histórica mediante su recorrido: o sea, utilizar los elementos visuales inmediatos en la búsqueda de legitimación directa a través del paisaje industrial urbano, pero vinculando la imaginación industrial con el recorrido práctico en la resignificación de las edificaciones fabriles con la memoria histórica del barrio, o bien con las nuevas espacialidades urbanas[17].

Pero, en último término, también se utiliza para remarcar la exclusión o inclusión de ciertos sitios (como sucede con Can Ricart respecto al 22@), con lo que ese tránsito, ese espacio recorrido (re) produce lo aprendido sobre los lugares industriales, el patrimonio y hasta los espacios que 'pertenecen' legítimamente a la historia de ese lugar, sean barrios u otros espacios, viéndose subordinado a intereses más amplios o que exceden los del mismo espacio referido.

Se produce así un uso de las funciones comunicativa y clasificatoria de aquellas enunciadas como tendencias de la territorialidad (Sack, 1983: 58), añadiendo al control sobre el territorio la articulación simultánea de naturalización y moralización del espacio. Por un lado, se utiliza una herramienta de conocimiento similar a un mapa, como es un itinerario o un *mapeado* práctico, contemplando todas las propiedades naturalizadoras atribuidas al territorio. En la medida en que todas esas visiones se presentan

[16] Se hace uso de la Rambla, de los viejos espacios industriales y de la plaza Prim/Pescadors, o de los edificios, pero no del itinerario en sí mismo.

[17] Rose ha investigado la práctica reflexiva en los estudios culturales visuales. Destaca en este sentido la capacidad performativa que tienen los 'actos de visionado' en la reinscripción de la imaginación geográfica y de las representaciones, en la medida en que produce el imaginario que supuestamente pre-existe a esa representación (Rose, 2014: 10-11), donde el entorno y el paisaje se convierten en esenciales no sólo por 'localizar' esa producción visual, sino por evocar acontecimientos que trascienden ese lugar.

de manera estandarizada desde diferentes presupuestos particulares que son de todo menos visiones estandarizadas, y en la medida en que se adscriben propiedades espaciales a las cosas, se naturaliza la pretensión de *instrumentalización* del espacio. Por otro lado, esa articulación está inscrita en un imaginario moral que, a su vez, redefine o *moraliza* ese espacio, homogeneizándolo y simplificándolo (Sack, 1999: 30-33): considerado el patrimonio como símbolo de autenticidad histórica del Poblenou y los itinerarios como re-producción del mismo, la disputa no es por diferentes elementos simbólicos o distintos lugares, sino por diferentes recorridos vinculados a esos *itinerarios* de memorias, paradas en lugares pretendidamente representativos, cartografías y territorios redefinidos sobre el recorrido.

Si nos desplazamos seiscientos kilómetros en dirección a Hortaleza y al caso de Hautôvia, podemos observar algo similar a lo analizado anteriormente, aunque con las particularidades que tiene este proyecto con relación a otras iniciativas hortaleñas. Al recordar lo analizado en el ejemplo hortaleño, resaltan diferentes articulaciones donde los espacios son esenciales como referentes y como ámbitos de politización de confrontación urbana. El caso de la cabalgata o de la organización de las fiestas populares habla por sí sólo de la importancia que los movimientos vecinales han atribuido a la organización de ciertas actividades y prácticas en torno a recorridos, espacios o territorios considerados como *propios* al ser un elemento inextricable de lo que se considera como Lugar-*barrio*. Por otro lado, recordemos que la transformación provocada por la Gran Vía de Hortaleza, aunada a la consolidación de IFEMA, implicó que Hortaleza se erigiese alrededor de estos dos procesos como un Lugar de producción de globalidad y renovación urbana en Madrid. Asimismo, ha habido diferentes formas de redefinir el territorio asociadas a estos proyectos han sido utilizadas institucionalmente para reformular (o al menos intentar hacerlo) no sólo los límites del distrito o del propio *barrio* hortaleño, sino de la centralidad distrital o barrial a favor de otras formas de espacialidad urbana, aprovechando la cantidad de zonas verdes y posibles espacios residenciales en esa redefinición.

Finalmente, dentro de todas estas articulaciones espaciales, emerge el caso analizado en torno a Hautôvia. El terreno que alberga esta reivindicación no sólo no es importante en sí mismo, sino que se articula *ex novo* como forma de acentuar una serie de reivindicaciones que no tienen que ver con ese territorio en sí mismo, sino con otro tipo de demandas. Además, es configurada toda una estructura espacial dominante en términos de representación, como es la de un Estado. ¿Es importante el *dónde* se encuentra? Como se veía en el análisis, tanto la cantidad de terreno sin urbanizar existente en esas zonas *grises* en Hortaleza, como su carácter residencial y de zona verde, convertían el sitio en potencialmente utilizable, aunque no de manera imprescindible. Por otro lado, como lugar tampoco constituye algo en sí mismo esencial, ya que Hautôvia es considerado un sitio de encuentro y un símbolo contra las transformaciones urbanas producidas por el desarrollo del capitalismo en la ciudad. Es decir, es articulado como un espacio al servicio de otras reivindicaciones, como sucede con el recorrido industrial poblenoví.

Obviamente, ambos casos incorporan particularidades del Lugar, como es lo industrial frente a lo rural, y herencias históricas del propio barrio, pero ni los itinerarios ni la *performance* cartográfica de Hautôvia son elementos esenciales en la identificación de Poblenou y de Hortaleza. Por supuesto, existe una diferencia entre ambos casos: los itinerarios se dan sobre el Lugar, mientras que Hautôvia pretende articularse como un territorio en sí mismo, con lo cual la instrumentalización parece más evidente en el caso madrileño, en el sentido en que se podría distinguir al hacerse política *del* Lugar, como sería en el caso hortaleño, de la política *en* el Lugar, destacable en el estudio poblenoví.

Sin embargo, en ambos ejemplos se da la reapropiación del territorio y el uso del espacio como parte (dentro) del repertorio de actuación política: sendos casos contienen un elemento cartográfico dominante (mapa urbano industrial en un caso, representación estatal en la ciudad en el otro) que pretende llevarse a la práctica 'sobre' el terreno, pero en beneficio de otros objetivos o con efectos diferentes. Es más, en ambos casos, esta *espacialización* consciente está directamente vinculada a la negociación y los conflictos por lo que son otros espacios aprendidos, diseñados y proyectados, así como por la dinámica de acción-reacción de los procesos de territorialidad (Sack, 1983, 1986).

5. REFLEXIONES FINALES: EL TERRITORIO COMO SÍMBOLO FLEXIBLE

Finalmente, en sendos casos se produce una similitud en cuanto a la conversión del espacio en repertorio en relación a los propios nombres de los Lugares y que podríamos identificar con lo que anteriormente denominaba repertorios discursivos. 'Poblenou' y 'Hortaleza' son, en este sentido, una construcción espacio-discursiva (un repertorio de discurso) que funciona conforme a los significados adscritos por las instituciones locales, los vecinos y los movimientos vecinales al *barrio*, de acuerdo a diferentes intereses políticos y los conflictos en disputa por los mismos.

Poblenou, desde una perspectiva institucional, no es más que una de las subdivisiones administrativas del distrito de Sant Martí, cuyos límites fueron reformulados en 2006 atendiendo a la promulgación del Plan Especial de protección del patrimonio histórico, arquitectónico e industrial de Poblenou, conforme a la especificidad histórica del lugar en torno al patrimonio industrial y su vinculación con la cultura barcelonesa, pese a que posteriormente se han reconstruido espacios urbanos a partir de esa misma legitimación histórica. Así, el territorio históricamente erigido como referente histórico de movilización vecinal y urbana, el *barrio*, es redefinido con la construcción de nuevos barrios al interior del propio Poblenou o con la reconfiguración de sus límites y significados de acuerdo al proyecto del 22@[18]. La justificación histórica del Poblenou da paso a una nueva espacialidad con el 22@, y en la que el espacio es ahormado como una herramienta política: a través de su re-fronterización, se construyen nuevos proyectos políticos y nuevos referentes sociales y políticos. El *barrio* da paso al *distrito tecnológico*, y la redistribución social y los grupos sociales vinculados a las clases trabajadoras y al vecindario, a la innovación tecnológica y las clases anexadas a la economía creativa y del conocimiento.

En esta *espacialización*, el proyecto urbano es completamente diferente, y en él el espacio, los territorios y la imaginación geográfica son rearticulados continuamente en aras de significados y objetivos que los trascienden, que los *insertan* en el repertorio de actuación política. Lo mismo sucede si analizamos la puesta en marcha desde los movimientos vecinales, los vecinos y los grupos *alternativos*. Se constituyen nuevos significados vinculados al itinerario industrial hasta el punto que el referente, 'Poblenou', se refiere a algo más que una mera división administrativa, superando la división inicial y expandiéndose hacia todos los barrios adjetivados con 'del Poblenou', relacionándose con la memoria vecinal ligada al recuerdo de lucha industrial y el potencial expansivo de este movimiento vecinal. Desde esta perspectiva, Poblenou se identifica con *el barrio*, no con 'un' barrio, y con lo que se define desde la esfera vecinal y los lugares considerados como *propios.* En este sentido, Poblenou y *barrio* son significantes espaciales en torno a los que los vecinos construyen, disputan y reivindican sus ideas de lo propio, lo auténtico, lo cercano y lo perteneciente al lugar vecinal, aquello de que "sólo cuando un espacio nos resulta totalmente familiar se convierte en Lugar" (Tuan, 1977: 73; citado en Flint y Taylor, 2002: 364). La comunidad imaginada en que se convierte el barrio permite construir un sentido de horizontalidad comunitaria en la que, si bien la experiencia es inseparable del espacio de socialización, la instrumentalización espacial conforme al Lugar-barrio, y con ella la de los vecinos, emerge como respuesta.

En el caso hortaleño no se produce esa multiplicación barrial como en los apéndices 'del Poblenou', pero sí se genera el contrapunto entre la idea de barrio, el nombre del distrito y la continua reivindicación del pasado histórico rural como municipio independiente. Por parte del consistorio madrileño y de la CAM, ya he mostrado cómo las referencias a Hortaleza se hacen en clave de distrito, espacio de renovación urbana y con referencias globales. Aunque al relacionarlo con el patrimonio local se identifica con el pasado rural, las apelaciones a 'Hortaleza' se hacen conforme a su carácter de distrito *nuevo* o renovado y como tipo ideal de las transformaciones urbanas madrileñas, donde la Gran Vía de Hortaleza se erige en trama-imaginario o icono urbano que enlaza con IFEMA, ya fuera del distrito y situado en Barajas, pero que en cualquier caso no impele a ningún tipo de especificidad de distrito. Como contrapunto a ello, las cabalgatas vecinales o fiestas populares se *retraen* al lugar íntimo, reclamando el carácter 'auténtico' de Hortaleza como barrio, enfrentado al discurso sobre el distrito y las

[18] El Ayuntamiento barcelonés prevé la creación de un minibarrio alrededor de cinco súper isletas residenciales en el interior de Poblenou, siguiendo la proyección del 22@ y el diseño del nuevo Diagonal Mar. Véase en http://poblenou.org/index.php/2014/02/un-minibarri-al-mig-del-poblenou/

transformaciones globales y en clave de ciudad como 'todo urbano' frente al carácter rural e históricamente independiente de Hortaleza.

A su vez, frente a cierto éxito en la reivindicación de Hortaleza como *pueblo-barrio*, las políticas públicas urbanas adoptadas recientemente han desplazado el intento de pugnar por el continente (Hortaleza) a la disputa por el contenido, donde el significado social de barrio, la división administrativa barrial y el distrito son reemplazados y refundidos en nuevas formas de espacialidad urbana. Así, IFEMA, Valdebebas o el área turística que los regula y sobrepasa dejan de 'ser' Hortaleza (ni Barajas) para emerger como nuevos territorios urbanos donde se asientan nuevos grupos sociales y nuevos imaginarios sobre el mismo conflicto político. En este caso, los distintos espacios promocionados, imaginados y redefinidos implican una confrontación con el significado comunitario de Lugar-barrio y los movimientos vecinales, de ahí que todas las políticas territoriales recientes sean consideradas dese una espacialidad del repertorio de actuación política. Por último, ahí podemos encontrar también una explicación al caso de Hautôvia, en la medida en que también se insta, a través de un espacio de reconocimiento institucional, a disputar otros ámbitos y objetivos políticos superiores a los de ese mismo terreno, pero aprovechando la conversión de la espacialidad de la protesta a partir de la producción de un territorio para ello, como es Hautôvia.

En ambos casos, la reapropiación a través del espacio vinculado a sus procesos de gentrificación no habría sido posible sin el impacto de sus respectivos fenómenos de transformación como imaginarios de producción de globalidad de Madrid y de Barcelona, representaciones que, a su vez, están inextricablemente unidas a las dinámicas de contestación y negociación vicinal cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

Atkinson, R. (2004) "The evidence on the impact of gentrification: new lessons for de urban renaissance?" en *European Journal of Housing Policy* 4, 1: 107-131.

Beauregard, R. A. (1986) "The chaos and complexity of gentrification", in N. Smith and P. Williams (eds.) *Gentrification of the City*, London: Allen and Unwin, pp. 35-55.

Blomley, N. (2003) "Law, property and the spaces of violence", *Annals of the Association of American Geographers*, 93 (1), pp. 121-141.

Blomley, N. (2004a) "Un-real estate: proprietary space and public gardening", *Antipode*, *36 (4),* 614-641.

__(2004b) Unsettling the City: Urban Land and the politics of property, New York: Routledge.

Castells, M. (1983) *Problemas de investigación en sociología urbana*, México: Siglo XXI.

__(1986) *La ciudad y las masas: sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid: Alianza D. L.

__(1987) *Movimientos sociales urbanos*, México: Siglo XXI.

__(1991) [1974] *La cuestión urbana*, Madrid: Siglo XXI

__(1995) *La ciudad informacional*: *tecnologías de la información*, *reestructuración económica y el proceso urbano-regional*, Madrid: Alianza.

__(1996) *The rise of the network society*, Cambridge: Blackwell Publishers).

__(2008) "Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid", en Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, Madrid: La Catarata, pp. 21-32.

Dangschat, Jens S. (2009) "Space matters. Marginalization and its places", *International Journal of Urban and Regional Research*, 33 (3), September 2009, pp. 835-840.

Davidson, Mark (2010) "Love thy neighbour? Social mixing in London´s gentrification frontiers", *Environment and Planning A*, 42, pp. 524-544.

Forest, B. (2001). "Mapping democracy: racial identity and the quandary of political representation", *Annals of the Association of American Geographers*, 91 (1)*,* 143-166.

Freeman, L. (2005) "Displacements or succession? Residential mobility in gentrifying neighborhoods", *Urban Affairs Review*, 40, pp. 463-491.

__(2006) *There goes the hood: views of gentrification from the ground up*, Philadelphia: Temple University Press.

Glass, R. (1964) "Introduction: aspects of change", in Centre for Urban Studies (ed.) *London: aspects of change*, London: MacKibbon and Kee.

Hall, P. (1984) *The world cities*, London: Weidenfeld and Nicolson.

Hall, P. y Pain, K. (2006) *The polycentric metropolis: learning from mega-city regions in Europe*, London: Sterling-VA: Earthscan.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
Harvey, D. (2007) *Espacios del capital*, Madrid: Akal.
Hay, I. (2010) *Qualitative research methods in human Geography*, Ontario: Oxford University Press
Herbert, Steve (2010) "Contemporary geographies of exclusion III: to assist or punish?", *Progress in Human Geography*, 35 (2), pp. 256-263.
Hoffman, Lily M.; Fainstein, Susan S.; y Judd, Dennis R. (eds.) (2003) *Cities and visitors. Regulating people, markets, and city space*, Malden-Oxford-Carlton: Blackwell.
Judge, D.; Stoker, G. y Wolman, H. (eds.) (1998) *Theories of urban politics*, London: SAGE.
Lee, N. (2009). "How is a political public space made? The birth of Tianamen Square and the May Fourth Movement", *Political Geography*, *28*, 32-43.
Lees, L. (2006) "Gentrifying down the urban hierarchy: the cascade effect in Portland, Maine", en D. Bell and M. Jayne (eds.) *Small cities: urban experience beyond metropolis*, London: Routledge, pp. 91-104.
__(2011) "The geography of gentrification: thinking through comparative urbanism", *Progress in Human Geography*, 35 (2), pp. 1-17.
Lees, L.; Slater, T. and Wyly, E. (2008) *Gentrification*, New York-Milton Park: Routledge.
Marsh, D. y Stoker, G. (1997) *Teoría y métodos de la Ciencia política*, Madrid: Alianza.
Martínez López, M. (2003) "Los movimientos sociales urbanos. Un análisis de la obra de Manuel Castells", *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, Tercera Época, nº 34, enero-abril 2003, pp. 81-106.
McNeill, D. (2004) "A Europe of the cities?", en McNeill, D. (2004) *New Europe: imagined spaces*, pp. 90-120, New York: Oxford University Press.
Mitchell, D. y Heynen, N. (2009). "The geography of survival and the right to the city: speculations on surveillance, legal innovation and the criminalization of intervention", *Urban Geography*, *30(6),* 611-632.
Mitchell, D. y Staeheli, L. (2005a) "Turning social relations into space: property, law and the Plaza of Santa Fe, New Mexico", *Landscape Research*, 30 (3), pp. 361-378, July 2005.
Mitchell, D. y L. Staeheli (2005b) "Permitting protest: parsing the fine geography of dissident in America", *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (4), diciembre de 2005, pp. 796-813.
Painter, J. (1998) "Regulation theory and postfordism" en Stoker, G. y Wolman, H. (eds.) *Theories of Urban politics,* London: SAGE, pp. 269-284.
Rose, D. (1984) "Rethinking gentrification: beyond the uneven development of Marxist urban theory", *Environment and planning D: society and space*, 1, pp. 47-74.
Slater, T. (2006) "The eviction of critical perspectives from gentrification research", *International Journal of Urban and Regional Research*, 30 (4), pp. 737-757.
Smith, N. (1979) "Toward a theory of gentrification: a back to the city movement by capital, not people", *Journal of American Planning Association*, 45 (4), pp. 538-548.
Smith, N. (1982) "Gentrification and uneven development", *Economic Geography*, 58 (2), pp. 139-155.
__(1984) *Urban Development: nature, capital and the production of space*, Oxford: Blackwell.
__(1986) "Gentrification, the frontier, and the restructuring of urban space", in N. Smith and P. Williams (eds.) *Gentrification of the city*, London: Allen and Unwin, pp. 15-34.
__(1996) *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*, London: Routledge.
__(2000) "Gentrification", en R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt and M. Watts (eds.) *The dictionary of Human Geography* 4th edition, Oxford: Blackwell, pp. 294-296.
__(2002) "New globalism, new urbanism: gentrification as global urban strategy", *Anthipode*, 34 (3), pp. 427-450.
__(2008) "Gentrificación generalizada: de la anomalía local a la regeneración urbana", en *Ciudades en reconstrucción: necesidades sociales, transformación y mejora de barrios*, Barcelona: Territorios-Diputació de Barcelona, pp. 31-48.
Smith, N. and Williams, P. (eds.) (1986) *Gentrification of the city*, London: Allen and Unwin.
Soja, E. W. (2008) *Postmetrópolis. Estudios críticos de ciudades y regiones*, Madrid: Traficantes de Sueños.
Staeheli, Lynn A. (2010) "Political geography: democracy and the disorderly public", *Progress in human geography*, 34 (1), pp. 67-78

EL LENTO REGRESO DE PICASSO A MÁLAGA. UNA APROXIMACIÓN AL TRATAMIENTO INFORMATIVO DE LA FIGURA DEL ARTISTA EN *DIARIO SUR* (1937-1973)

Picasso's slow return to Malaga. An approach to the informative treatment of the figure of the artist in the newspaper Sur (1937-1973)

Antonio Javier López Carmona
Universidad de Málaga
ajlopez@uma.es

Elena Blanco Castilla
Universidad de Málaga
castilla@uma.es

Resumen

Este trabajo quiere contribuir al estudio sobre el tardío reconocimiento de la figura de Pablo Ruiz Picasso en su ciudad natal y cómo el control político de los medios contribuyó a su reducida presencia en el paisaje urbano de Málaga y en su imaginario colectivo. Para lograr este objetivo se analiza cuantitativa y cualitativamente el tratamiento informativo que el artista recibió en Sur, principal periódico de Málaga, desde la fundación del diario en 1937 hasta 1973, año de la muerte de Picasso. La tímida recuperación periodística de Picasso se filtra tanto en la lenta reivindicación de su figura (que no llegaría de manera decidida hasta los años 80), como en el espacio físico de su ciudad: la Fundación Picasso no abriría hasta 1988, mientras que el Museo Picasso de Barcelona se inauguraba en plena dictadura (1963). El primer homenaje público a Picasso en su ciudad llegaría en 1961 y habría que esperar hasta 2008 para que Málaga dedicara una escultura al artista. El análisis del tratamiento informativo de la figura de Picasso en el principal medio de comunicación de su lugar de origen ilustra la escueta reivindicación que Málaga hizo del artista en vida, algo que se traduce en su paulatina presencia en el paisaje urbano de la ciudad.

Palabras clave

Picasso, Málaga, Sur, imaginario colectivo.

Abstract

This investigation wants to contribute to the study on the late recognition of the figure of Pablo Ruiz Picasso in his hometown and how the political control of the media contributed to his reduced presence in the Malaga urban landscape and in his collective imagination. To achieve this objective, the informative treatment that the artist received in Sur, the main newspaper in Malaga, was analyzed quantitatively and qualitatively, from the foundation of the newspaper in 1937 to 1973, the year of Picasso's death. Picasso's timid journalistic recovery is filtered both in the slow vindication of his figure (which would not arrive decisively until the 1980s), as in the physical space of his city: the Picasso Foundation would not open until 1988, while the Museum Picasso de Barcelona was inaugurated in the middle of the dictatorship (1963). The first public tribute to Picasso in his city would come in 1961 and Malaga would need until 2008 to dedicate a sculpture to the artist. The analysis of the informative treatment of the figure of Picasso in the main media of his place of origin illustrates the brief claim that Malaga made of the artist in life, something that translates into his gradual presence in the urban landscape of the city.

Keywords

Picasso, Malaga, Sur, collective imagination.

1. INTRODUCCIÓN

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) surge como el primer creador moderno que trasciende el ámbito artístico para convertirse en un icono social contemporáneo. Esa ascensión corre en paralelo a la evolución de los medios de comunicación de masas, en los que se apoyó el propio artista para consolidar su papel referencial durante más de medio siglo. Como sostiene Berger (2019: 20), "ningún otro pintor fue tan conocido por tanta gente", lo que el autor justifica en la importancia de los medios de comunicación de masas en la proyección social del artista. En este sentido, Matsuda (2003: 603) establece que la fama de Picasso hunde sus raíces en los primeros años de la década de 1930, cuando a las exposiciones protagonizadas en las Galeries Georges Petit de París (1932), el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut, 1934) y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1939) se suma el primer tomo del catálogo razonado de la obra de Picasso a cargo de Christian Zervos, publicado en 1932. Ese año, además, Picasso realizaría la primera sesión de fotos con el artista de origen húngaro Brassäi. Ese hecho supone un hito iconográfico que abriría la puerta a publicaciones no sobre su obra, sino sobre su vida privada, a cargo de su primera mujer, Fernande Olivier, y de la coleccionista Gertrude Stein. Esa sucesión de hechos le lleva a la siguiente conclusión:

> El prestigio de Picasso como uno de los líderes de la vanguardia ya estaba consolidado en el ámbito artístico a comienzos de los años treinta. Sin embargo, a través de todos estos acontecimientos, la figura de Picasso ganó una popularidad mucho más amplia, convirtiéndose en una celebridad (Matsuda, 2003: 623).

El artista malagueño mantendría esa posición de privilegio hasta el final de sus días, casi 50 años después. Para Carmona (2003: 247) el secreto de esta permanencia reside en la capacidad del autor para "sobrevivirse a sí mismo", reinventándose de manera continua como creador, pero también manteniendo viva la llama de la fascinación que generaba como figura pública. Sin embargo, esa capacidad para proyectarse en el imaginario colectivo de la sociedad contemporánea encuentra una línea de sombra en su lugar de nacimiento. El control político de los medios de comunicación en Málaga por parte del bando franquista desde la fase inicial de la guerra civil se tradujo en un tratamiento informativo de Picasso que osciló entre la hostilidad y la omisión, dejando su figura opacada o vilipendiada hasta finales de la década de los 50 y principios de los 60. Será a partir de entonces cuando comience un lento proceso de recuperación que seguía siendo tímido en el momento de su muerte, el 8 de abril de 1973. La presente investigación parte de la hipótesis de que la desafección informativa en torno a la figura de Picasso en las páginas del principal medio de comunicación de su ciudad natal encuentra un paralelismo en la escasa presencia del artista en el paisaje urbano de su lugar de origen, donde no aparece hasta 1961 con una placa conmemorativa y bautizando una nueva zona ajardinada en 1972. En este sentido, advierte el filósofo colombiano Armando Silva (2006: 1000) del poder de la censura en la construcción del imaginario urbano, sobre todo por lo que atañe a la interiorización de la norma al quitar de la vista o del conocimiento un discurso o parte de él. La suma de imágenes, representaciones e historias configuran la ciudad entendida como objeto simbólico (Silva, 2006: 97). No obstante, lo que cualifica el punto de vista urbano es su exposición pública. La percepción del ciudadano, cuando es coincidente en un grupo significativo, posibilita la construcción imaginaria por encima de lo simbólico. Los imaginarios urbanos son colectivos y reflejan los deseos, miedos, creencias y sentimientos en general de grupos de ciudadanos (Silva, 2003), de ahí que sea relevante indagar en los imaginarios urbanos en los discursos a través de los cuales se proyecta una ciudad, sin perder de vista que se debe crear espacios exclusivos que la diferencien. Dentro de este marco, en el caso de Málaga, Picasso sería la figura de mayor potencial. El objetivo principal del 'marketing' de ciudad es crear y difundir una imagen positiva, sobre la base de un sólido anclaje en su identidad y realidad presente (Paniagua Rojano y Blanco Castilla, 2007: 36), algo a lo que ayudará a reivindicar al genio en su ciudad natal.

2. PICASSO, POLÍTICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

A la hora de buscar referencias sobre el tratamiento informativo de la figura de Pablo Ruiz Picasso en la prensa española no se ha localizado ningún estudio específico que analice en profundidad esta cuestión desde el punto de vista de los medios de comunicación generalistas y a lo largo de un periodo

amplio y representativo de la vida del pintor. Bernal (2014) estudia la terminología empleada para referirse al artista en *La Vanguardia*, *Abc Madrid* y *Abc Sevilla* entre 1931 y 1950 para concluir las notables diferencias a la hora de ofrecer la imagen de Picasso en estas cabeceras según el sistema político imperante en España:

> Mientras en la República se desarrolla una línea plausible en consonancia con la libertad, la renovación cultural o el compromiso político de Picasso, en la prensa franquista se desvirtúa su imagen, y no se publican hechos relevantes de su vida profesional (Bernal, 2014: 966).

El análisis de la presencia de Picasso en los medios de comunicación españoles se ha centrado de manera preferente en cuestiones concretas, como la cobertura relacionada con el regreso de 'Guernica' a España en el trabajo de Gómez Alfeo y García Rodríguez (1994) o la carga política de esta obra y su repercusión en los medios internacionales, analizada por Tusell (2006). De hecho, el icono picassiano creado en respuesta al bombardeo en 1937 ha sido objeto de una prolija bibliografía nacional e internacional. También baja un peldaño en el nivel de detalle la bibliografía centrada en el tratamiento de Picasso por parte de la crítica de arte especializada. En este apartado, Bravo (2002) se centra en los textos publicados en España entre 1900 y 1936, Díaz y Llorente (2004) firman un estudio más amplio sobre este género de opinión a partir de publicaciones españolas fechadas entre 1939 y 1976, mientras que Ferrer Barrera (2017) analiza los textos de uno de los primeros y más feroces críticos que tuvo la obra del malagueño: Waldemar-George.

De hecho, McCully (2003: 86) defiende que en el caso de Picasso "tanto su celebridad internacional como su abrumador éxito comercial se debió al hecho de que cada etapa de su desarrollo artístico fue materia de evaluación crítica a lo largo de su propia vida". Y, pese a esa exposición constante, la presencia sostenida de Picasso en los medios de comunicación durante medio siglo no ha sido capaz de diluir el poder de fascinación emanado de su propia obra:

> Hay quien teme encontrarse con un Picasso banalizado por los medios de comunicación y por la sociedad del espectáculo. No ocurrirá tal cosa. El arte de Picasso siempre contuvo tal versatilidad, tal capacidad de riesgo y tan altas dosis de compromiso y conflicto que nunca permitirá ser amaestrado ni reducido al espacio de lo convencional o de lo carente de significación. Picasso fue siempre, a un tiempo, incómodo y admirable. Picasso siempre será un tónico, nunca un sedante (Carmona, 2003: 250).

3. MÁLAGA, ESPAÑA Y PICASSO

La relación de Pablo Ruiz Picasso con sus orígenes supone uno de los asuntos más atendidos en la amplia y diversa bibliografía en torno al artista. La filiación francesa de la obra y de la propia figura del Picasso fue pronto reivindicada desde el país galo, donde el autor vivió la mayor parte de su vida. Para Matsuda (2003: 619) "el papel de Francia fue determinante para la construcción de su prestigio, ya que la mayor parte de su carrera artística, salvo la etapa de aprendizaje, se desarrolló casi exclusivamente en el territorio galo". De hecho, Picasso abandonaría Málaga rumbo a La Coruña, donde su padre había logrado una plaza como docente, días antes de cumplir diez años, regresando en los veranos de 1895, 1896 y 1897 para volver por última vez entre finales de 1900 y los primeros días de 1901. Barcelona y París serían las siguientes escalas del itinerario vital del artista. Así, el pintor llegaría a Francia en 1904 y apenas abandonaría desde entonces el país vecino salvo en ocasiones muy esporádicas.

Bonet Correa (1981: 139-153) analiza la reivindicación gala de Picasso, apuntalada por el libro de Wilhelm Uhde 'Picasso et la tradition française' (1930) y espoleada poco después por la significación política del artista, afiliado al Partido Comunista desde 1944. Para Berger (2019: 202) "como consecuencia de haberse adherido al Partido Comunista y participado en el movimiento por la paz, la fama de Picasso se extendió todavía más que antes", si bien esta decisión le valió la animadversión del régimen franquista instalado en España y su ingreso en el imaginario colectivo español con una marcada connotación negativa. En este sentido, Cabanne (1982a: 255-256) cita el testimonio del marchante Daniel-Henry Kahnweiler, crucial en la difusión de la obra de Picasso, para sostener que hasta el estallido de la guerra civil, el pintor se había mostrado siempre ajeno a la política, mientras que a raíz del inicio de la contien-

da, en general, y del bombardeo de Guernica y la elaboración del cuadro homónimo, en particular, la República adoptó al artista como símbolo de la resistencia frente al fascismo (Cabanne, 1982b: 11-13).

A esas circunstancias políticas subyacentes en la valoración de Picasso durante las cuatro décadas de régimen franquista en España se han unido en paralelo los textos de autores que "hablan de la animosidad de Picasso hacia su tierra de origen" hasta crear una "injusta calificación de 'resentimiento'" del artista hacia su lugar de nacimiento (Inglada, 2013: 103). Una línea en la que Inglada inscribe a autores como Jean Clair y John Richardson. Este último escribe en su biografía sobre el malagueño que "para Picasso, la proximidad de España resultaba tan dolorosa como placentera" (Richardson, 2001: 161).
Al otro lado de la balanza teórica surge la obra pionera de autores como Ramón Gómez de la Serna (en 1929), Enrique Lafuente Ferrari, Juan Antonio Gaya-Nuño y José Camón Aznar (Bonet Correa, 1981: 152) que reivindican la españolidad de Picasso y aplican la siguiente fórmula: "Picasso es español porque su actitud ante la vida, que proyecta en cada obra, compendia lo trágico, anárquico, extraordinario y pasional que defiende lo mejor del genio hispánico" (Moreno, 2003: 62).

La reivindicación de la vida y la obra de Picasso en su lugar de origen alcanzaría uno de sus primeros hitos a principios de la década de 1980, con motivo del centenario del nacimiento del artista, destacando en este momento la labor pionera de Salinero (1981: 13): "Tan exclusiva -y hasta excluyente- es la circunstancia del nacimiento de Picasso en Málaga, que, si en alguna parte corresponde, por derecho y deber propios, celebrar esta efeméride centenaria, es precisamente aquí en Málaga".

En el análisis de la relevancia de sus orígenes en la obra picassiana, Inglada (2013: 104) sostiene: "La evocación de Málaga en la vasta producción de Picasso (calculamos que unas 50.000 obras) es mucho menos frecuente que los recuerdos que, a lo largo de su vida, y sólo frente a la insistencia, fue desgajando sobre ella". En el mismo volumen, el catálogo de la exposición 'Picasso de Málaga' organizada por el Museo Picasso Málaga entre el 25 de febrero y el 9 de junio de 2013, Staller (2013: 234) defiende: "Lo que todavía no ha sido reconocido es que, en sus momentos más revolucionarios, Picasso recurrió a su infancia. Las actitudes más esenciales de Picasso, creo yo, tomaron todas forma en Málaga".

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La presente investigación analiza la evolución en el tratamiento informativo de la figura de Picasso en las páginas de *Sur*, su correlación con la situación política en España y los vínculos entre esta cobertura informativa y la presencia del artista en el imaginario colectivo y en el paisaje urbano de la ciudad que lo vio nacer el 25 de octubre de 1881. En este sentido, Fuentes Vega (2011: 185) recuerda que "tradicionalmente se ha dicho que el franquismo, sobre todo en los primeros años, demonizó la vanguardia, interpretando el cubismo y el surrealismo como demostración de la degeneración de la civilización occidental", si bien acto seguido sostiene que ya en 1947 "tales movimientos son conocidos y aceptados sin reparos, citados sin ambages y con nombre propio". Un reconocimiento que no alcanza a la figura de Picasso en las páginas de *Sur* hasta bien entrada la década de 1960, como establece este trabajo.

Para esta investigación se ha realizado un análisis tanto cuantitativo como cualitativo de las informaciones publicadas en *Sur* y centradas en Picasso durante el periodo objeto de estudio, que abarca un periodo de 36 años, desde el nacimiento de la cabecera el domingo 7 de marzo en 1937 hasta el 10 de abril de 1973, tras la muerte del artista. El trabajo realizado aborda cuestiones como el género periodístico empleado, la terminología usada para aludir al artista, su presencia como fuente en los textos informativos o el tipo de tratamiento que reciben tanto el autor como su obra. Asimismo, se observa la evolución histórica en el vocabulario empleado para referirse a Picasso a lo largo de tres décadas y media en *Sur*.

Este trabajo parte de una visión sistémico-constructivista fundamentada en la preocupación por los efectos de las mediciones periodísticas en la formación de la opinión pública y su influencia en el imaginario colectivo, basada en el paradigma comunicacional de Niklas Luhmann (2000). Esta perspectiva ayuda a identificar los problemas que dificultaron la incorporación de Picasso al imaginario de su ciudad natal. La investigación parte del análisis diacrónico de los textos que sobre el genio malagueño

se publicaron en *Sur* durante el periodo de estudio, cuyo apartado empírico ha hecho acopio de datos cuantitativos, cuyo trazado refleja la curva sobre el grado de atención que se prestó a su figura, y de datos cualitativos que enmarcan el análisis de contenido y de valores.

La elección de esta cabecera viene dada por el hecho de ser el periódico de ámbito local que ocupa una posición de referencia en Málaga, además de ser el medio que ofrece el estudio cronológico más amplio para la presente investigación. De hecho, el periodo analizado permite ver el tránsito desde el "control absoluto" aplicado por el franquismo en los medios de comunicación hasta mediados de los años 60 del siglo pasado y la mayor apertura mostrada a partir de 1966, a raíz de la promulgación de la llamada Ley Fraga (Seoane y Saiz, 2014: 251-252).

En cuanto a la determinación del objeto de estudio en todos los textos periodísticos publicados en *Sur* durante el periodo analizado, se ha optado por esta muestra más amplia ante la menor cantidad de investigaciones sobre Picasso en el ámbito de la información generalista y también ante la audiencia más restringida que de manera tradicional ha tenido la crítica de arte en los medios de información general. En este sentido, Díaz Sánchez (2010: 125-126) incide en la paulatina pérdida de influencia de la crítica de arte, si bien matiza que "no son nuevos estos avisos que sitúan la crítica al borde del abismo, en los dos últimos siglos han sido muy frecuentes".

5. RESULTADOS

El estudio del tratamiento informativo de la figura de Pablo Ruiz Picasso en *Sur* abarca un periodo de 36 años, desde el 7 de marzo en 1937, fecha del nacimiento de esta cabecera, hasta el 10 de abril de 1973, dos días después del fallecimiento del artista, ya que la muerte se produjo un domingo y el lunes no se imprimían los principales diarios españoles, por lo que la noticia se publicó 48 horas después en las cabeceras nacionales de referencia. Este periodo de estudio arroja un total de 176 textos que abordan la figura de Picasso, una vez descartados todos aquellos que le citaban de 445 referencias totales. Salvo dos alusiones esporádicas en sendos discursos del teniente coronel Gonzalo Queipo de Llano reproducidos el 17 de abril y el 10 de diciembre de 1937 de manera respectiva, Picasso no protagoniza un contenido informativo en las páginas de *Sur* hasta el 16 de mayo de 1943, cuando se publica 'Azul de Málaga', firmado por Giménez Caballero; es decir, durante los seis primeros años de impresión de *Sur* se produce un evidente 'apagón informativo' en torno a un artista ya de fama mundial.

A lo largo de las tres décadas siguientes, Picasso protagoniza 176 artículos en la principal cabecera de su ciudad natal, lo que deja un promedio de menos de seis informaciones al año (5,8). En cuanto a los géneros periodísticos registrados en esta cobertura (*Fig.1*), más de la mitad de las piezas analizadas son noticias (un 51,7%), que sumadas al resto de géneros informativos (reportajes, entrevistas y crónicas) ofrecen un porcentaje del 73,41% respecto al total. Destacan las apariciones en cartas al director (11,9%) y en las colaboraciones externas (13,6%), ambas por encima de los promedios registrados de crónicas (9,1%) y reportajes (7,4%).



Fig.1 - Géneros periodísticos empleados en el tratamiento informativo de la figura de Picasso en Sur (1937-1973). Fuente: Elaboración propia (2020)

El análisis de las informaciones en *Sur* también determina que casi la mitad de los artículos estudiados (46%) aparecen sin citar sus fuentes, mientras que Picasso aparece como fuente en apenas el 3,4% de los textos analizados en este trabajo. Esa escueta presencia del artista como portavoz de sí mismo enlaza con otro dato significativo en lo relacionado con su inserción en el imaginario colectivo local y su posterior trasvase al paisaje urbano de la ciudad: el origen malagueño del pintor se menciona en poco más de la mitad de los artículos analizados (53,4%), mientras que en el resto se obvia, pese a tratarse del artista contemporáneo de mayor celebridad internacional.

En cuanto al tratamiento de la figura de Picasso en *Sur* durante el periodo objeto de estudio, el 54,5% de los textos analizados ofrecen una imagen positiva, el 25% dejan una aproximación neutra y el 20,5%, una

valoración negativa. En este sentido, la primera imagen positiva de Picasso no llega hasta el 17 de abril de 1953 con el artículo titulado 'Los años malagueños de Picasso', que supone también una de las primeras reivindicaciones más evidentes de la vinculación del artista con su lugar de nacimiento. Eso sí, habrá que esperar dos años más, hasta 1955, para ver la siguiente valoración positiva de la figura del artista.

A la luz de los artículos analizados, esa tendencia empieza a invertirse a finales de la década de los años 50 y se consolida el cambio de tornas coincidiendo con los signos de apertura del régimen franquista en la década de los 60. No obstante, las menciones negativas se mantienen hasta 1971, dos años antes de la muerte del artista. En cuanto a la evolución histórica de estas valoraciones, a partir de 1960 crece el porcentaje de apariciones positivas (un 66,2%), si bien desde los años 60 hasta la muerte del artista en 1973 se mantiene el tratamiento neutro en niveles casi idénticos a los que arroja la serie completa analizada (24,6% desde 1960 hasta 1973, frente al 25% del histórico general).

5.1. Más comunista que genio

'Los pintores de París piden una habitación en el manicomio para Picasso' (19 de febrero de 1946) y 'Picasso expone en la capital diecinueve problemas mentales (7 de noviembre de 1948) son las dos primeras menciones expresas al artista en la portada de *Sur* (Fig.2). "Revolucionario", "le parisien" y "extravagante" figuran entre las primeras alusiones a Picasso, si bien el término más empleado entre finales de los años 30 y la década de los 40 es "comunista". Ya en los primeros años 50 comienzan las alusiones recurrentes a su supuesta vida opulenta en el sur de Francia ("Vive como un príncipe indio en sus posesiones en Vallauris, en la Costa Azul", puede leerse el 25 de noviembre de 1951).



Fig 2 - Primeras apariciones de Picasso en titulares de portada de Sur, fechadas el 19 de febrero de 1946 y el 7 de noviembre de 1948. Fuente: Archivo Diario Sur

A finales de la década de los 50 empiezan en *Sur* las primeras identificaciones de Picasso como "genio", aumentando la presencia de este calificativo a lo largo de la década siguiente. Esta tímida y muy paulatina asunción del artista como figura crucial del arte moderno y contemporáneo por parte del medio de comunicación de referencia en su ciudad natal contrasta con la valoración generalizada en el ámbito internacional de su papel como tótem del arte moderno desde principios de siglo. No en vano, la primera monografía sobre el artista se publicaba ya en 1917 en Rusia con la edición de la obra *Picasso y alrededores* de Ivan Aksionov (reeditada en 2013 por la Fundación Picasso) y en los años 30 el malagueño estaba ya consolidado como autor capital en la escena artística.

6. LA PRESENCIA DE PICASSO EN EL PAISAJE URBANO DE MÁLAGA Y EL IMAGINARIO COLECTIVO LOCAL

Picasso iba camino de cumplir 80 años cuando su ciudad natal incluyó la primera referencia al artista en su paisaje urbano: una modesta placa colocada el 27 de febrero de 1961 en la casa donde nació el pintor (*Fig.3*). El acto quedaba registrado en la página 8 del ejemplar de *Sur* del día siguiente y se incluía en el programa de un congreso internacional sobre Velázquez. De hecho, el nombre de ambos artistas casi comparte el mismo tamaño en la lápida que todavía luce a la entrada de la Fundación Picasso.



Fig. 3 - Placa conmemorativa del Homenaje a Velázquez celebrado en la Casa Natal de Picasso en 1961. Fuente: Fernando González, Diario Sur (1999)

Dos años más tarde, en 1963, se inauguraba el Museo Picasso de Barcelona, si bien denominado en un primer momento Colección Sabartés para sortear los posibles recelos del régimen franquista, tomando el nombre oficial del secretario del pintor, que había donado los fondos que componían la primera colección de la nueva institución cultural. En este sentido, el 2 de junio de 1957, la portada de *Sur* atribuía a Picasso la siguiente frase: "Mis pinturas serán para Málaga"; sin embargo, la noticia no tuvo seguimiento alguno en las páginas del diario.

Por contra, dos asuntos centran las coberturas más intensas relacionadas con Picasso y el entorno urbano local en las páginas de *Sur* entre 1937 y 1973 y en ambos casos se ponen en cuestión los vínculos entre el autor y la ciudad que lo vio nacer.

6.1. Propuesta de dar el nombre de Picasso a una plaza de Málaga

El 11 de julio de 1968 aparece en *Sur* la primera referencia a la iniciativa del empresario Miguel López Castillo, que está a punto de inaugurar la Galería Picasso en la plaza del Teatro de la capital y que propone reasignar el lugar con el nombre del artista. Habrá que esperar hasta el 16 de noviembre de ese mismo año para ver la publicación de una carta al director firmada por un grupo de artistas incluidos en la llamada Generación del 50, que pide que la futura 'plaza Pablo Ruiz Picasso' sea la plaza de la Merced, lugar donde nació el pintor. Los firmantes de la misiva son Gabriel Alberca, Manuel Barbadillo, Enrique Brinkmann, Eugenio Chicano y Francisco Peinado, figuras esenciales en el arte contemporáneo andaluz y español, cuyas obras han pasado a formar parte de las colecciones de museos como el Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Louvre o el British Museum.

El debate en las páginas de *Sur* en torno a este asunto se limita a la sección de cartas al director y se prolonga con opiniones a favor y en contra del bautismo de la plaza durante más de tres meses. Hasta que el 26 de febrero de 1969 se publican unas declaraciones del entonces alcalde de la capital malagueña, Manuel Gutiérrez Mata, quien descarta el cambio de denominación de la plaza de la Merced y aboga por dar el nombre de Picasso a una calle en "el futuro polígono de la Alameda". En esa misma intervención, el regidor anuncia el inicio de las gestiones para comprar la Casa Natal de Picasso. No obstante, la institución no nacería hasta otro 26 de febrero, pero casi dos décadas después, en 1988, como recuerda la semblanza histórica de la institución incluida en su página web (https://fundacionpicasso.malaga.eu/).

6.2. Las dudas sobre la credibilidad del lugar donde nació el artista

"¿Nació Picasso en la acera de enfrente?" se titula la pieza publicada el 21 de marzo de 1972 en *Sur*. A partir de esta fecha, una decena de artículos se van sucediendo durante el mes siguiente. En paralelo, entre el 24 de marzo y el 30 de abril del mismo año, el entonces concejal de Cultura, Rafael León, publica cinco artículos explicando que la familia Ruiz Picasso tuvo dos residencias en la plaza de la Merced y confirmando que el artista nació en el lugar donde 16 años después abriría la Fundación Picasso-Museo Casa Natal.

Con motivo del 90 cumpleaños del artista, *Sur* da cuenta el 16 de octubre de 1971 de los siguientes acuerdos del pleno municipal: designar como 'Jardines de Picasso' a una nueva zona verde proyectada al norte de la capital, ofrecer al artista un cuadro de su padre José Ruiz Blasco, emprender gestiones "de urgencia" para comprar su Casa Natal y colaborar con la Diputación Provincial de Málaga para la creación de un Museo de Arte Moderno bajo el nombre de Picasso. De todas esas iniciativas se cumplieron dos: la inauguración de los Jardines de Picasso llegaría el 6 de agosto de 1972, como dio cuenta *Sur* en sus páginas, mientras que la Fundación Picasso-Museo Casa Natal no nacería hasta once años después.



Fig. 4 - Escultura dedicada a Pablo Ruiz Picasso, obra de Francisco López Hernández, en la plaza de la Merced de Málaga. Fuente: Ñito Salas, Diario Sur (2008)

Cabe mencionar aquí, aunque exceda del ámbito cronológico de este estudio, que el paseo marítimo que vertebra la fachada sur de la trama urbana de la capital malagueña sería bautizado con el nombre de Pablo Ruiz Picasso en octubre de 1981, coincidiendo con el centenario del nacimiento del artista. Asimismo, la primera y única escultura de Picasso en Málaga no es una obra del propio artista, sino una semblanza del pintor en sus años de vejez, sentado en un banco a escasos metros de su Casa Natal y realizada por Francisco López Hernández (Fig. 4). Tal y como también se recogía en *Sur*, la pieza se inauguraba el 5 de diciembre 2008, 35 años después de la muerte del artista. En este punto, también resulta pertinente recordar que el Museo Picasso Málaga abría sus puertas el 27 de octubre de 2003 a partir de una donación de Christine y Bernard Ruiz-Picasso, nuera y nieto del artista de manera respectiva. Esa apertura llegaba 37 años después de la inauguración del Museo Picasso de Barcelona y cuando habían pasado tres décadas desde el fallecimiento del pintor.

Por último, *Sur* dedica cuatro páginas a la muerte de Picasso. Al producirse en domingo y no haber edición los lunes, la cobertura se publica el martes 10 de abril de 1973 en todas las cabeceras nacionales. Frente a las cuatro páginas de *Sur* sobre el óbito del artista, *La Vanguardia* publicó ocho y *Abc*, 38. El editorial de *Sur* de aquel 10 de abril de 1977 sigue aludiendo a esa "dicotomía" del pintor con su lugar de origen:

> Juzgar a Picasso ahora con la óptica de su dicotomía con Málaga sería minimizarnos y minimizarle. Detenernos en el tratamiento que ha dado a la tierra donde nació supondría ignorar el valor de los genios y caer en chauvinismos inadmisibles que deformarían el juicio certero. Picasso se le escapó a Málaga, a España y a Francia porque su espíritu universalista le llevó a ello.

7. CONCLUSIONES

La evolución de los vínculos entre la ciudad natal de Picasso y el propio artista encuentra una ilustrativa correspondencia en el tratamiento informativo que recibe la figura del autor en el periódico *Sur*, medio de comunicación local de referencia en el ámbito cercano. A su vez, ese distanciamiento se filtra en la larga omisión del artista en el paisaje urbano de la ciudad a lo largo de casi un siglo.

Así, del descrédito desplegado en *Sur* entre los años 30 y 50 del siglo pasado, en los que se desdeñó al genio por su ideología comunista, se pasa a un tímido acercamiento entre mediados de los años 50 y finales de los 60. Es entonces, cuando el artista ya ha cumplido 80 años, el momento en el que se empieza a reivindicar el origen malagueño del autor en las páginas de *Sur*, si bien cierta desafección se mantiene hasta la propia muerte del pintor en 1973.

De este modo, las desafecciones imaginarias del pasado dejan su huella y necesitan tiempo para ser superadas. Las instituciones se suman a las condolencias y la Universidad de Málaga anuncia que llevará en su escudo la paloma pintada por Picasso, como le había prometido el rector Antonio Gallego Morell. Picasso por fin empieza a regresar a su ciudad, aunque sólo después de muerto. No obstante, la recuperación de Picasso desde el ámbito institucional en su lugar de nacimiento ha ido a un ritmo mucho más lento que la iniciativa ciudadana, ya que el nombre del artista empezaba a ser utilizado tras el franquismo como reclamo para todo tipo de iniciativas empresariales, hasta erigirse como uno de los grandes reclamos promocionales vinculados a su ciudad natal.

Hasta ese momento, el lento 'regreso' de Picasso a Málaga se traduce en su más que discreta presencia en el paisaje urbano de la ciudad. Frente a la inauguración del Museo Picasso de Barcelona en 1963 y las exposiciones que el artista había protagonizado ya en los años 30 y 40 en los museos más importantes del mundo, Picasso no aparece en el entorno urbano de su lugar de origen hasta 1961, con la colocación de una placa en el domicilio donde vino al mundo y en la actualidad un espacio crucial en su periodo de formación como el aula del actual Ateneo de Málaga donde estudió con su padre apenas está promocionado en el circuito cultural de la ciudad.

De hecho, las dos coberturas informativas más intensas relacionadas con Picasso vistas en las páginas de *Sur* durante esta investigación se dedican a poner en cuestión los vínculos entre el artista y la ciudad que lo vio nacer. En el primer caso, la iniciativa ciudadana lanza en la segunda mitad de 1968 la propuesta de bautizar la plaza de la Merced, donde se ubica la Casa Natal de artista, con el nombre de Pablo Ruiz Picasso. Desde el punto de vista editorial, el asunto se dirime en las cartas al director y en diversas colaboraciones externas y no en las propias informaciones del periódico para, finalmente, quedar descartado por parte del gobierno local de la época.

En segunda instancia, entre marzo y abril de 1972, *Sur* dedica una decena de artículos a poner en cuestión la credibilidad de las dataciones históricas que marcan el inmueble situado en el actual número 15 de la plaza de la Merced de la capital malagueña como el lugar donde nació el artista. El concejal de Cultura de entonces, Rafael León, publicará cinco artículos detallando que la familia Ruiz Picasso tuvo dos residencias en la plaza: la que está referenciada como lugar de nacimiento del pintor y una segunda casa a la que se trasladaría la familia pocos años después.

Y justo los descendientes del pintor, en concreto su nuera Christine Ruiz-Picasso y su nieto Bernard Ruiz-Picasso, promoverían la donación de más de 200 obras del artista, que forman la actual colección del Museo Picasso Málaga, inaugurado el 27 de octubre de 2003 después de una profunda transformación urbana en la antigua judería de la capital malagueña. Así, tres décadas después de su muerte, el artista regresaba a su lugar de origen con un nuevo equipamiento cultural, instalado en uno de los edificios históricos más emblemáticos de la ciudad: el Palacio de Buenavista, antigua sede del Museo de Bellas Artes, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI y al que se incorporaron una docena de inmuebles anexos para componer un museo de ambición internacional, nacido en pleno siglo XXI con la misión esencial de arrojar nuevas luces sobre la vida y la obra del artista malagueño.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, J. (2019). *Fama y soledad de Picasso*. 5ª reimpresión. Barcelona: Alfaguara.

BERNAL TRIVIÑO, A. I. (2014). "Imagen de Picasso en la prensa española. Análisis terminológico de 'La Vanguardia', 'Abc Madrid' y 'Abc Sevilla" en *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, volumen 20, número 2, mayo de 2014, pp. 953-968. Disponible en https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47043 (última consulta: 10 de enero de 2020).

BONET CORREA, A. (1891). “Picasso y España” en BONET CORREA, A. (ed) *Picasso 1881-1991*. Madrid: Taurus.

BRAVO, N. (2002). *Picasso y la crítica de arte en España (1900-1936)*. Málaga: Fundación Picasso-Museo Casa Natal

CABANNE, P. (1982a). *El siglo de Picasso. II, Las metamorfosis: (1912-1937).* Madrid: Ministerio de Cultura.

CABANNE, P. (1982b). *El siglo de Picasso. III. La guerra (1937-1955)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CARMONA, E. (2003). “Picasso después de Picasso”, en *Picasso Vuelve.* Málaga, Prensa Malagueña, octubre de 2003, pp. 247-250.

DÍAZ, J.; LLORENTE, A. (2004). *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Ediciones Akal.

DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2010). “Narrativas críticas en el arte español de las últimas décadas”, en RAMÍREZ, J. A. (ed). *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra.

FERRER BARRERA, C. (2017). *Waldemar-George. Escritos sobre Picasso (1921-1946).* Málaga: Fundación Picasso-Museo Casa Natal.

FUENTES VEGA, A. (2011). “Franquismo y exportación cultural. El papel de ‘lo español’ en el apadrinamiento de la vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 183-196. Disponible en https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37456. (última consulta: 23 de abril de 2020).

GÓMEZ ALFEO, M. V.; GARCÍA RODRÍGUEZ, F. (1994). “Hemerografía del regreso del ‘Guernica’ de Picasso en la prensa española: II. Año 1980” en *Documentación de las ciencias de la información*. 17. Disponible en https://doaj.org/article/d5f083b8a6c7483098c55ab2cd3c0dea (última consulta: 26 de febrero de 2020).

INGLADA. R. (2013). “Picasso de Málaga” en CORRALES, M.; SAURET, T.; STALLER, N.; GUAL, M. *Picasso de Málaga*, Málaga: Museo Picasso Málaga.

LUHMANN, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*, Rubí-México D.F: Anthropos Editorial.

MATSUDA, K. (2003). “La imagen de Picasso dentro y fuera de España durante los años treinta” en CABAÑAS BRAVO, M. (2003). *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

McCULLY, M. (2003). “Picasso y los escritores” en *Picasso Vuelve.* Málaga, Prensa Malagueña, octubre de 2003, pp. 84-92.

MORENO MORENO, J. M. (2003). “Málaga, raíz y referencia” en *Picasso Vuelve.* Málaga, Prensa Malagueña, octubre de 2003, pp. 59-74.

PANIAGUA ROJANO, F.; BLANCO CASTILLA, E. (2007). “Presente y futuro de la comunicación estratégica de la ciudad” en *Fisec Estrategias*, año III, nº 8, vol 4, pp. 27-49. Disponible en http://cienciared.com.ar/ra/usr/9/318/fisec8m4_pp27_49.pdf (ultima consulta: 12 de febrero de 2020).

RICHARDSON, J. (2001). *El aprendiz de brujo. Picasso, Provenza y Douglas Cooper.* Madrid: Alianza Editorial.

SALINERO, J. (1981). *Libros sobre Picasso en el Museo de Málaga*. Madrid: Ministerio de Cultura.

SEOANE, M.; SAIZ, M. (2014). *Cuatro siglos de periodismo en España De los ‘avisos’ a los periódicos digitales*. Madrid: Alianza Editorial.

SILVA, A. (2003). “Los imaginarios urbanos, principios teóricos y metodológicos”. En *Seminario imaginarios urbanos: Hecho público*. Disponible en *https://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=228* (última consulta: 18 de febrero de 2020).

__(2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá, Arango editores. Disponible en https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf (última consulta: 6 de abril de 2020).

STALLER, N. (2013). “Memorias de Málaga: la fuente fundamental del mundo imaginativo de Picasso” en CORRALES, M.; SAURET, T.; INGLADA, R.; GUAL, M. *Picasso de Málaga*, Málaga: Museo Picasso Málaga.

TUSELL, G. (2006). “El Picasso más político: el ‘Guernica’ y su oposición al franquismo” en *Congreso Guerra Civil Española 1936- 1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Página web oficial de la Fundación Picasso-Museo Casa Natal. Disponible en *https://fundacionpicasso.malaga.eu/* (última consulta: 19 de junio de 2020).

Página web oficial del Museo Picasso Málaga. Disponible en *https://www.museopicassomalaga.org/* (última consulta: 11 de junio de 2020).

ESTACIÓN CENTRAL DE AUTOTRANSPORTES DE GUADALAJARA Y SU MEMORIA URBANA DE LA MODERNIDAD

Guadalajara Central Bus Station and its urban memory of modernity

Juan López García
Universidad de Guadalajara
lopezjuan02@hotmail.com

Ana Karina Meza De la Torre
Universidad de Guadalajara
karin.arq@live.com.mx

Resumen

En el siglo XX, a mediados de la década de los cincuenta, la ciudad mexicana de Guadalajara es concebida como una gran urbe que quiere estar a la altura de las grandes metrópolis nacionales e internacionales, se busca la transformación de la ciudad para a través de un nuevo lenguaje mostrarse al mundo como una ciudad sin diferencias sociales, que ha alcanzado el progreso y la modernidad. Como parte de un plan gubernamental de crear un nuevo centro para la ciudad de Guadalajara se concibe un proyecto que ofrece actividades culturales y recreativas, y se pretende captar en la zona al turismo que llega en los autobuses a la nueva Estación Central de Autotransportes de Guadalajara, mostrando intempestivamente el desarrollo alcanzado por la ciudad. Inaugurada en 1955 fue la primera central de autobuses en México, lo cual representó un reto para el constructor y para los gobiernos en turno. Los materiales y técnicas son de vanguardia y los esquemas espaciales permiten el funcionamiento de varias líneas de autobuses simultáneamente. La gran construcción de siete niveles rompe con el perfil horizontal que hasta entonces se tenía en la ciudad y representa la modernidad y la comunicación con el resto del país. Actualmente la Central de Autotransportes como tal, sigue definiendo esta porción de la ciudad; si bien por la llegada de nuevas estaciones y de nuevos medios de transporte su uso ha decrecido considerablemente, aún se percibe su atmósfera dinámica y esta ha quedado en la memoria urbana.

Palabras clave

Modernidad, Estación de Autotransportes, memoria urbana.

Abstract

In the twentieth century, in the mid-fifties, the Mexican city of Guadalajara was conceived as a major city that intended to measure up to the national and international metropolises; a transformation of the city was pursued to show itself, through a new language, as a big city without social disparities, which had reached progress and modernity. As a part of the government plan to develop a new center for the city of Guadalajara, there was conceived a project that offered cultural and recreational activities, and it was intended to attract the tourism that arrived by bus to the area of the new Estación Central de Autotransportes de Guadalajara (Guadalajara Central Bus Station), which abruptly displayed the development achieved by the city. Inaugurated in 1955, it was the first central bus station in Mexico, which represented a challenge to the builder and the governments of the day. The materials and techniques were cutting-edge, and the spatial schemas allowed for the simultaneous operation of multiple bus lines. The big seven-level building broke the horizontal profile that, until then, the city had had, and it equally represented modernity and communication with the rest of the country. Central Bus Station as such defines this portion of the city, even nowadays. Although its use has been decreasing considerably because of the arrival of new stations and new means of transportation, its dynamic ambiance may still be perceived and has remained in the urban memory.

Keywords

Modernity, Central Bus Station, Urban Memory.

1. INTRODUCCIÓN

El hecho mismo de la inauguración de la Estación Central de Autotransportes[1] en la ciudad de Guadalajara dio pie a una investigación hemerográfica, la cual se desarrollará en las siguientes líneas con el fin de acercarnos lo más posible a ese momento vivido por los habitantes y el gobierno de la urbe. Posteriormente se hará un recorrido simultaneo entre los hechos pasados y posteriores a dicha inauguración para así dilucidar los factores que dieron pie a la construcción de este edificio y también los que influyeron en el declive de su uso. Asimismo, nos adentraremos en la descripción arquitectónica del edificio, su materialidad y las técnicas constructivas utilizadas y en como dichos aspectos influyeron en el quehacer arquitectónico de la ciudad. Al final queda abierta una reflexión sobre el futuro que le depara a esta edificación y con ella también el futuro que le depara a su memoria urbana de la modernidad.

2. LA INAUGURACIÓN

El 8 julio de 1955, el diario *El Informador* da cuenta del acto inaugural de la tan esperada Estación Central de Autotransportes de Guadalajara (*El Informador,* 1955: 1), al respecto surgen varios comentarios de la prensa local, lo mencionan como un acontecimiento de importancia singular en el cual resaltan primeramente dos aspectos:

> Por varias razones tiene importancia este hecho: en primer lugar, por la mejora tan grande que se inaugura: podemos decir que ninguna capital de provincia en nuestra Patria, cuenta con una Central de Camiones como la que se acaba de inaugurar aquí. Esto da la primicia a Guadalajara y a Jalisco sobre los demás Estados (…) Luego debe considerarse que concentrar allí el movimiento de entradas y salidas de los camiones foráneos, es un adelanto en la organización de nuestra ciudad (*El Informador*, 1955: 4).

De lo anterior destaca la notoria importancia que esto tiene para la ciudad de Guadalajara, ya que, como se verá más adelante, en este edificio se concentra la actividad de varias líneas de autobuses y ofrece a los pasajeros tener en un mismo punto diferentes opciones de servicio. Para los dueños de las líneas de autobuses esto también representa una ventaja ya que en la nueva central pueden ofrecer sus servicios en mejores instalaciones, pagando inclusive menos renta que en sus antiguos locales. Por último, otro aspecto y que de hecho es el que más resalta la prensa local, es que la Estación Central de Autotransportes generará un patrimonio permanente[2] para la Asistencia Social en el estado de Jalisco -estado al que pertenece Guadalajara-, al respecto se describe que:

> El Gobernador Yáñez ha iniciado la formación de un patrimonio de 20 millones de pesos para la Asistencia Pública del cual la base principal es precisamente la Terminal de Autobuses, que vale 15 millones, que será Administrado por el Patronato de la Asistencia Pública (*El Informador*, 1955: 2).

La creación de este fondo tiene como principal beneficiario a los infantes y durante poco más de tres décadas se destinó al sostenimiento del Hospital Civil, del Hospicio Cabañas, de los comedores escolares y otros. No es hasta el año de 1988, cuando entra en funcionamiento una Nueva Central de Autobuses y el uso de esta terminal se recorta a un veinticinco por ciento de su capacidad, que disminuyen en gran medida sus ganancias; haciendo ya imposible seguir generando un fondo para la asistencia social e inclusive se hace necesario el establecer un subsidio para mantener el edificio (*El Informador*, 1988: 4-C).

En el curso de la investigación hemerográfica se encontró que en un principio "el proyecto de la obra fue encomendado al Ing. Miguel Cataño Morlett, habiéndolo concluido el Ingeniero Miguel Aldana Mijares" (El Informador, 1955, p.2); aunque las notas periodísticas no dan cuenta del motivo por el cual Cataño Morlett[3]

---

[1] El nombre oficial del edificio es Estación Central de Autotransportes, en la localidad este nombre no fue muy popular y al edificio se le conoce más bien como Central Camionera, ya que los autobuses en la región son llamados simplemente camiones. A lo largo del texto podrán observarse diferentes variables del nombre del edificio en las distintas notas periodísticas.

[2] A este respecto en el año de 1953 el gobernador del estado de Jalisco emite un decreto con el numero 5895 el cual entró en vigor el primero de enero de 1954, dicho decreto tiene una valía permanente.

[3] El ingeniero Miguel Cataño Morlett, nació en 1905 en la Ciudad de México y se tiene el conocimiento de que fue autor del "Rancho Aéreo" el cual contaba con dos pistas, para el arribo y descenso de aeronaves privadas.

no concluye la obra. Haciendo un recuento histórico se obtuvo que las obras de demolición del Estadio Municipal que se encontraba anteriormente en los terrenos de la Central de Autotransportes iniciaron el 21 de noviembre de 1950 (*El Informador*, 1950: 9), y que la obra se iniciaría en el año de 1951 bajo la administración estatal del Lic. Jesús González Gallo, al respecto del constructor solo se menciona que "un contratista se encargara de construir la terminal camionera" (*El Informador*, 1950: 1) y a cambio se le darían terrenos aledaños al predio y las secciones sobrantes del mismo.



Fig 1 - Casa habitación construida por Miguel Aldana entre 1950 y 1960, calle Pedro Moreno #1599 (Guadalajara). Fuente: Fotografía de los autores (2020)

Sobre los avances de la obra no se dan muchos detalles, pero se pretendía que fuera terminada en octubre de 1952 (*El Informador*, 1952: 1), lo cual no sucedió, ya que como se mencionó al principio la Central de Autotransportes no fue inaugurada sino hasta 1955 ya bajo la administración estatal del Lic. Agustin Yañez, en la nota antes mencionada se señala puntualmente al respecto de la terminación de la obra que: "Se indicó que el tiempo es suficiente para cumplir esa condición, no obstante que el edificio de siete pisos que estará al frente, apenas tiene paradas sus principales estructuras de fierro, aunque todas." (*El Informador*, 1952:1). De lo anterior puede desprenderse que muy posiblemente este primer contratista no cumplió los tiempos programados.

El programa arquitectónico ya estaba dado desde un inicio -un edificio de siete pisos que concentrara todas las líneas de autobuses de la ciudad, con sus respectivas salas de espera y andenes-; por la gran cantidad de requerimientos técnicos no es de sorprender que el encargo del proyecto se hiciera al ingeniero Miguel Aldana Mijares que estudió ingeniería civil en la Universidad Autónoma de Guadalajara.

Miguel Aldana Mijares nació en Pátzcuaro Michoacán en 1920, a temprana edad se mudó a la ciudad de Guadalajara en donde cursó sus estudios a partir de la primaria, trabajo desde los 17 años, en el despacho formado por los arquitectos López Aranda, Basave y Palomar; despacho en el que colaboró durante 3 años mientras cursaba aun sus estudios universitarios. A la edad de 20 años se independizó y formo su propio despacho en donde principalmente construyó residencias en diversas zonas de la ciudad, y para el gobierno del estado construyó la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres y la Estación Central de Autotransportes.

También fue promotor del arte en el estado, en especial de la pintura, creando en la ciudad el Centro de Arte Moderno. Al respecto de su labor como constructor en la ciudad de Guadalajara y sus aportes, el ingeniero Miguel Aldana refiere:

> Pienso que efectivamente hubo aportaciones de mi parte, por ejemplo, en el aspecto del diseño. Comencé a hacer las casas más simples, más funcionales, traté de acercar el jardín más a la casa. Pero también creo que aporté en los métodos de construcción. Por ejemplo, antes se pagaba a los obreros por el día, y yo luché mucho por imponer el pago por destajo para que los albañiles pudieran ganar mejor salario y se pudieran hacer las obras más rápido. Hablar de eso ahorita parece raro porque ya todo el trabajo de construcción es así, pero estoy hablando de 1938 cuando se pensaba que si se pagaba a destajo el trabajo quedaría mal hecho. Pero yo demostré que las obras se podían hacer bien y en menores plazos. En aquella época los albañiles ganaban salarios bajísimos: un oficial ganaba 2.50 pesos diarios y el ayudante 1.50; cuatro pesos por pareja. Con el pago a destajo se cuadruplicó el salario (Sánchez Gutiérrez, 2007: 63-65).

Bajo este esquema de destajo -que es el pago por trabajo realizado-, logró optimizar los tiempos en construcción, lo cual le dio la posibilidad de generar gran cantidad de obra en el rubro residencial en donde además de la innovación en el control de obra –innovación que permea aun en el quehacer

arquitectónico actual-, utilizó técnicas constructivas y materiales de vanguardia, un ejemplo de esto es la casa ubicada en la calle Pedro Moreno #1599, esquina con Marsella (*Fig. 1*). En esta obra puede apreciarse el uso de ladrillo aparente, enlucidos de mortero y un recurso que fue muy utilizado en la localidad: la cantera amarilla laminada. La casa expresa un lenguaje funcionalista en donde las formas exteriores obedecen a la función del espacio, el volumen compuesto por ladrillo aparente forma una geometría curva –recurso también utilizado en la Central de Autotransportes-, la casa es una muestra ejemplar del quehacer arquitectónico de Aldana Mijares en esos años.

Debido al éxito que tuvo en el rubro residencial es que pudo hacerse de un gran capital, el cual le sirvió para retirarse de la construcción a temprana edad y poder así dedicarse al arte en donde también tuvo una prolífera labor por más de 40 años hasta su muerte en 2011.

3. EL RETO: LA PRIMERA CENTRAL DE AUTOTRANSPORTES EN EL PAÍS

Si bien la Estación Central de Autotransportes comenzó a construirse en el año de 1951 bajo la administración estatal del Lic. Jesús González Gallo, la aprobación de su construcción por parte del Congreso del Estado de Jalisco se dio el 31 de octubre de 1950 (*El Informador*, 1950: 1), y en noviembre del mismo año comenzó la demolición del Estadio Municipal, estadio en el que practicaba béisbol el equipo *Los Charros de Jalisco*, y el cual, debido a esto, se quedó sin un espacio para practicar lo que conllevo a la disolución del equipo años más tarde [4]. Como puede desprenderse la administración de González Gallo tenía un especial interés en la obra de la Central de Autotransportes y sus intenciones eran que la obra se terminase durante su administración, pero la obra requirió de más tiempo y más recursos (*El Informador*, 1952: 1).

Por las dimensiones y características del edificio, así como por ser un género arquitectónico sin precedentes de referencia en el país, la obra tuvo problemas durante el proceso de construcción, como menciona en su discurso inaugural el Lic. Alfonso de Alba publicado en la Gaceta Municipal del año 1955, en la octava página correspondiente al mes de julio:

> La Administración actual ha llevado a cabo, para la conclusión de la obra, esfuerzos pecuniarios de la misma cuantía que los desarrollados en los años de la administración anterior. Y, si bien es cierto que la atención pública ha estado reiteradamente fija en el progreso de la Central y ha exigido su pronta terminación y entrada al servicio, debe puntualizarse que, tratándose de una empresa de gran envergadura, erizada de arduos y complejos problemas técnicos, por el estudio y solución de los mismo tuvo que caminar a pasos normales. En efecto, correspondió a la actual Administración plantear y resolver en su totalidad las dificultades derivadas de necesidades funcionales. Aspectos que sólo pudieron surgir, con todas sus características, hasta el momento en que fue preciso poner en marcha la maquinaria administrativa y técnica de una Estación Central de Auto-transportes. Por ser una institución única en la Republica no existe ningún antecedente en las practicas mexicanas sobre la materia (Ayuntamiento de Guadalajara, 1955: 8).

Una vez superadas dichas dificultades funcionales y constructivas es que se concluyó la obra y se puso en operación la Estación Central de Autotransportes, el edificio de siete pisos se erige imponente en un paisaje urbano para ese entonces totalmente horizontal (*Fig. 2*), su lenguaje formal conlleva en si los conceptos y principios de una arquitectura que se consolido como el movimiento moderno, movimiento que se apoyó en la nueva tecnología y en los nuevos retos que implicaba una nueva visión de la arquitectura durante el siglo XX.

Como sabemos el movimiento moderno se gestó en Europa y se vio claramente afianzado con las reuniones del Congreso internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) en 1928 y con la redacción de la carta de Atenas en 1933. En el continente americano esta expresión arquitectónica se manifestó a través de la obra de Frank Lloyd Wright y Richard Neutra quienes con la exposición de “El Estilo Internacional” de arquitectura moderna promovida por el museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 y curada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, vieron consolidarse su posición al tiempo que de alguna manera USA se apropia de dicha idea. En México las primeras expresiones del

[4] El equipo como tal resurgió hasta el año 2014 y cuenta con un moderno Estadio de Béisbol en la ciudad, en el que se llevan a cabo torneos nacionales e internacionales.

movimiento moderno se dieron a través de la obra de Carlos Obregón Santacilia mientras que en Guadalajara en esa misma temporalidad el escenario de la arquitectura estaba trazado a través de la obra de Luis Barragán, Rafael Urzua y Pedro Castellanos quienes a pesar de utilizar elementos funcionalistas su obra estaba más arraigada en conceptos regionalistas mientras que, como se describió anteriormente el movimiento moderno en la arquitectura ya estaba más arraigado en otras latitudes.



Fig 2 - Vista panorámica de la ciudad en donde aún destaca la verticalidad de la Estación Central de Autotransportes sobre el perfil mayormente horizontal de su contexto inmediato. Fuente: Fotografía de los autores (2020)

Particularmente en Guadalajara las expresiones del movimiento moderno se dieron entre 1930 y principios de la década de 1970 con "notables ejemplos de una arquitectura austera y sin pretensiones estilísticas, con énfasis en el sentido espacial y funcional (…) aparece una nueva arquitectura que se atrevió a cambiar los paradigmas constructivos y de estilo de vida" (Del Arenal Pérez, 2015: 17). Para algunos la primera casa con lenguaje moderno en la ciudad es construida por Pedro Castellanos en 1930, en la colonia Reforma, obra denominada Casa Quiñones; algunos la consideran una transición entre el art déco y el funcionalismo del primer tercio del siglo XX (Del Arenal Pérez, 2015: 22), definición estilistica que poco ayuda a comprender la obra de Castellanos y en la cual son indiscutibles los referentes formales Art Déco pero que mantienen el discurso espacial del chalet y a la que se le han introducido nuevos materiales.

A partir de este año es cuando comienzan a surgir expresiones del movimiento moderno en Guadalajara y es hasta el año de 1955 cuando se inaugura la Estación Central de Autotransportes, es decir 25 años después, contando así con un lapso de tiempo en donde se asimiló este nuevo lenguaje arquitectónico con personajes de la talla de Julio de la Peña y mediante el cual se buscaba brindar una visión de la ciudad, una ciudad inmersa en la modernidad con todos las características tecnológicas, de transporte y materiales que caracterizaron al siglo XX de manera global.

Antes de esto, el panorama del transporte foráneo en la ciudad era caótico, para esos momentos las numerosas líneas de autobuses foráneos tenían sus terminales de manera informal dispersas por el centro de la ciudad, de tal modo que generaba un caos urbano concentrándose en la zona comercial de mayor importancia para esos momentos, la zona aledaña al mercado de San Juan de Dios o mercado Libertad.

Con la Estación Central de Autotransportes se solucionó este conflicto y es así que la ciudad cuenta con una terminal en donde tienen cabida todas estas líneas y además hay espacio para comercios y servicios que derivan del uso de la terminal (Gómez Sustaita, 2002: 122), a la par de esta obra también se adecuaron las avenidas Roberto Michel, Los Ángeles, 5 de Febrero y González Gallo, sumando estas transformaciones urbanas al proyecto de ciudad que tenía el gobierno en turno en donde notablemente se estaba priorizando el uso del automóvil y la apertura de la ciudad al comercio y al turismo nacional y extranjero.

Este edificio no solamente significó un avance para la ciudad de Guadalajara, sino que fue el referente para la realización de otras terminales de autobuses en la nación mexicana en donde incluso se generó una Red Nacional de Terminales que conjunta y organiza el quehacer de las distintas terminales en el país. Al respecto la prensa local refiere: "La Terminal de Autobuses de Guadalajara, por ser la primera construida en el país, ha servido como experiencia para la realización del Programa Nacional de Terminales de Pasajeros, que abarca ahora las principales ciudades de la Republica" (*El Informador*, 1970: 1).

4. SU ARQUITECTURA

El edificio se encuentra emplazado en un predio del colonial Barrio de Analco, al sureste de la ciudad, en un terreno en donde antiguamente se situaba el Cementerio de los Ángeles[5] y para el momento en que se decide construir la Estación Central de Autotransportes se encontraba el Estadio Municipal, el cual sólo llevaba unos años de ser inaugurado y va a ser demolido para dar paso a la Estación Central, lo que denota la importancia que tenía este edificio para el plan de crecimiento de la cuidad que tenían los gobiernos municipal y estatal.

Este predio está ubicado en la parte frontal de la manzana comprendida entre las calles Dr. R. Michel al oeste, Los Ángeles al norte, Analco al este y 5 de Febrero al sur. La fachada principal del edificio está sobre la calle Dr. R. Michel; en donde primero se encuentran dos amplias áreas de jardín, que hoy en día son estacionamiento, y varios metros después se desplanta el edificio de siete niveles, reduciendo con esto el impacto que genera un edificio de esta altura para el transeúnte en términos de escala humana, teniendo este efecto también en las calles laterales del predio. Por lo que el edificio vertical se erige realmente al centro de la manzana y las áreas de jardín, salas de espera y andenes de pasajeros ocupan toda la planta baja.

Para esos momentos se está pensando en un gran proyecto urbano que pretendía dotar a la ciudad de servicios, entretenimiento, comercio e industria; mostrando a Guadalajara como una ciudad a la altura de las urbes modernas en otras latitudes geográficas tanto nacionales como extranjeras, en específico queriendo imitar las urbes de Estados Unidos de América, país con el cual el Gobierno de México comenzaba a reforzar vínculos comerciales que se enfocaban en traer inversión extranjera.

Al no haber un modelo formal, espacial y funcional en México en cuanto a estaciones de autobuses se refiere, nos remitiremos a un referente global con el fin de comparar las dimensiones de la Estacion Central en Guadalajara con la estacion de autobuses que para ese entonces es todo un referente en otras latitudes. En específico se analizará la Terminal de Autobuses Victoria, en Londres, conocida como la Victoria Coach Station. Ésta terminal fue inaugurada en 1932 en una clara influencia Art Déco, el edificio se desplanta utilizando la mitad de una manzana, la planta es resuelta en forma de U, colocando el ingreso de autobuses en uno de los brasos de dicha forma y la salida al otro costado logrando esto a través de perforaciones en la planta baja del edificio controlando el ingreso y la salida con esa solución de tuneles al tiempo que se genera un gran patio que permite la circulación y maniobras de los autobuses. Para marcar el ingreso principal se ochava la base derecha de la forma en U y se remarca su verticalidad, en dicho ochavo con sus siete niveles, a los costados y con la intención de dejar marcado el ingreso se desarrollan también los siete niveles, pero subrayando horizontalidad a través del recurso de la ventaneria en cada nivel que se prolonga en los dos costados del edificio. En el lado derecho de la forma descrita se colocan los andenes de acceso a los autobuses. El edificio que contiene la terminal utiliza la planta baja no solo para las circulaciones de los vehiculos sino tambien para los servicios que se ofertaran, es decir, taquillas, guarda y recepción de equipaje, restaurante y tiendas. Los otros seis pisos son de uso administrativo para la operación de los autobuses. Las constantes que podemos observar y que permaneceran en el edificio del Ing. Aldana son la utilización del mismo número de niveles para cuestiones administrativas y el acceso de los autobuses a traves de tuneles en el edificio, pero veamos como ocurre esto.

El edificio de la Terminal de Autobuses de Guadalajara se encuentra dividido de acuerdo a sus funciones por lo que tiene en la planta baja, al frente del edificio, dos grandes secciones de jardín que a su vez sirven de espacio público. En la parte frontal sobre la avenida Dr. Roberto Michel se encuentran ubicados los accesos principales, lo cual no es de extrañar ya que la solucional funcional del edificio privilegia la avenida R. Michel, avenida que permite una rapida comunicación con la salida hacia la ciudad de México.

[5] Es de recordar que durante el siglo XIX México será sacudido por las ideas liberales de Europa de tal modo que en el año 1855 entran en vigor las leyes de reforma las cuales prohíben a la iglesia llevar el control de los cementerios, de tal modo que al sur del barrio de Analco se decidió instalar el cementerio de los Ángeles.

En la planta baja el acceso vehicular al edificio está dividido por un acceso central que tienen los autobuses y a ambos lados hay ingresos peatonales, en donde se encontraban las salas de primera y segunda clase respectivamente, de esa *sutil* manera espacialmente se han segregado las capacidades de compra de los usuarios y los servicios que se les ofertaran conforme al rol social que aquí ha sido *naturalizado,* de dichos lugares es desde donde los pasajeros accedían a los diferentes andenes.



Fig 3 - Vista de la fachada posterior de los edificios y los andenes, destaca la volumetría y materialidad de la torre. Fuente: Fotografía de los autores (2020)

En planta el partido del edificio está conformado por dos elementos longitudinales -andenes-, a las aceras y un elemento perpendicular que se eleva, es decir se decidió conformar dos cuerpos de andenes con diferentes ingresos, separando las salas de primera y segunda (*Fig. 3*). Cada uno va a contar con el ingreso de autobuses central y tendrán una salida única a la calle 5 de febrero, al margen de que se cuenta con ingreso a los patios para autobuses vacios y salida de los mismos para su mantenimiento. Las dos salas se encuentran unidas a través de un paso elevado que absorbe la doble altura y que sirve como punto de unión a ambas al tiempo que vestibula el acceso a la torre en donde se ubicarían las oficinas para las correspondientes líneas, los ingresos a las salas son simétricos, aunque cuentan con diferentes servicios, como se refiere en el discurso inaugural publicado en la gaceta municipal del año 1955:

> Forman esta Central dos grandes salas y el recibidor de primera y segunda clase, debidamente amueblados para que el viajero encuentre un sitio grato y confortable. Además de taquillas, oficinas receptoras de equipajes, contará con servicios de restorán, oficina bancaria, correo y telégrafo, librería y periódicos, artículos regionales y de arte popular, boleria, etc. Sobre las salas se levanta el edificio de siete pisos donde tienen asiento las oficinas, totalmente independientes, que ocuparán cada una de las líneas de auto-transportes. En el propio local estarán instaladas las plantas transmisora y receptora de radio, las oficinas administrativas de la Central y las de servicios generales. Las salas de espera van seguidas de amplios andenes correspondientes también a primera y segunda clases, con puertas numeradas que dan acceso a los autobuses. Al centro, el gran patio, facilita el movimiento de los vehículos y, en la parte posterior del andén de primera clase, se encuentra la gasolinera con capacidad suficiente para el abastecimiento de todas las unidades. Cuenta además con una pequeña terminal de camiones de servicio mixto, esto es, de pasaje y carga. Al extremo oriente se han dispuesto treinta locales comerciales destinados a la venta de artículos propios para la industria del transporte: refacciones, llantas, etc. Poseé, además, amplias bodegas para carga que se utilizaran en un servicio que será objeto de reglamentación especial. En total se considera su cupo para 120 vehiculos, cuyo número de salidas puede ser hasta de 453 unidades, con un volumen de cinco millones anuales de pasajeros (Ayuntamiento de Guadalajara, 1955: 7).

Pero veamos como se presenta en elevación el edificio y los recorridos, así como las sensaciones que se van experimentando. Desde la plazoleta de ingreso se puede observar longitudinalmente al bloque horizontal de las salas y al centro el perfil vertical de las oficinas, el bloque horizontal o *basamento* esta perforado al centro por el ingreso de los autobuses permaneciendo unidas por la torre que da la sensación de ser un puente de ingreso a los patios en el cual se experimenta la modernidad de la maquina que ingresa y sale del edificio para trasladar a los usuarios.

Cada uno de los ingresos a las salas -cual templo griego-, se veran flanqueados con cinco columnas de base rectangular forradas de cantera gris con alma de acero permitiendo el ingreso a cada una de las salas, grandes losas de hormigón negro conforman la superficie peatonal que permitiran el ingreso al académico *estilobato* que a su vez lleva a un recibidor externo para a partir de ahí acceder a las salas, previo a ello -en elevación-, las columnas soportan un *entablamento* de ladrillo rojo en solución mixta (hilada de teson y dos hiladas de soga) rematado en una *cornisa* a base de ladrillo de de lama. A los costados un enorme *pedestal* de piedra braza soporta el resto del cuerpo de cada una de las salas.

En el ingreso se observa la gran pantalla de cristal que permite la simultaneidad la cual forma parte de la gran transformación espacial ya señalada por Sigfried Giedion. Espacio interior y exterior cada uno con sus caracteristicas comparten las visuales, separando los espacios únicamente con el transparente cristal y la herrería.

Tras de cruzar esta frontera de cristal por el ingreso principal nos encontramos con un espacio a doble altura que refuerza esta sensación de modernidad, alturas que no existen en la tradición local, transparencia a la que no se esta acostumbrado y todo esto con materiales totalmente ajenos a las tradiciones constructivas, al tiempo que el usuario se sabe observado toda vez que se da cuenta de que existe un mezzanine desde el cual contempla como otros usuarios observan la ciudad y el interior de la sala de espera.

Toda la estructura es de acero, solucionada con vigas y soleras de diferentes secciones y unidas con soldadura y remaches de acero en una ingeniosa solución, pese a ser esa la solución estructural el Ing. Aldana evita mostrar desnuda la misma lo cual nos lleva a plantear más de alguna interrogante ¿qué fue lo que motivo dicha desición?, tal vez sea ya imposible tener la certeza de tal desición, sin embargo, debemos recordar que para el inicio de los años cincuenta no hay una corriente formal en nuestro medio, que pregone mostrar el esqueleto de la estructura y al contrario aún siguen vigentes las ideas en torno a poder aplicar un recubrimiento que -conforme a las reglas-, no debia imitar al material recubierto, y si consideramos los años en los cuales se formo el ingeniero Aldana -los años treinta-, nos damos cuenta que justo se encuentran vigentes dichas ideas derivadas del pensamiento de Adolf Loos, al margen de que durante su ejercicio profesional jamas mostro la estructura de sus construcciones, por tal razon en el caso de las columas de base circular presentes en el edificio administrativo se recubriran de malla de acero de metal desplegado y tendran un acabado pulido tras del enlucido y de remate un académico *equino*, en las de base rectangular seran forradas de ladrillo de lama y recubiertas de cantera gris para las del portico del acceso y enlucidas para el resto del edificio. Para el caso de las trabes ocurrira lo mismo, solución con soleras de acero formando los peraltes y patines de la viga en soluciones pareadas para cubrir los grandes claros y recubiertas de ladrillo de lama para después proceder a su enlucido dejando la junta fria perfectamente delineada.

En este nivel de planta baja en cada una de las salas de espera se van a encontrar las taquillas y los servicios sanitarios, así como la zona de recepción de equipaje y venta de alimentos, los muebles de espera se ubican alrededor de las columnas y en la zona frontal de la sala de primera se localizará una oficina de telégrafo y una oficina bancaria.

La modernidad de los espacios y su pulcritud y limpieza es reforzada utilizando pisos de loseta de granito primordialmente en tres tonalidades una acercandose a el llamado travertino para la zona de escaleras y en las salidas frontales de servicio, otra con tonalidad amarrilla reforzada con cenefas en granito gris con juntas frias de canaleta de alumnio para el amplio espacio de ambas salas.

Como ya se dijo la comunicación entre las dos salas se da a través de un paso elevado en donde la escalera que comunica a las dos salas es realizada con el primero de los pisos descrito, tras de cruzar las escaleras nos encontramos con un espacio a doble altura en el cual puede observarse el bullicio de las dos salas y el aire cosmopolita que desea transmitirse. En el desplante de cada escalera por cuestiones funcionales y espaciales se colocaron controles de acceso a los andenes, esto permite que estando ahí se puede tomar la desición de caminar hacia la zona de servicios, espacio que se aprovechara para colocar las nacientes casetas telefonicas.

En esa zona de servicios son facilmente observables las instalaciones en el edificio que se encuentran al descubierto, las electricas contenidas en tuberia galvanizada y las hidraulicas de fierro fundido, materiales ambos de vanguardia para la localidad y que nos hablan de esa modernidad que esta rapidamente llegando.

El elevador se desplanta en cada sala a un costado de la escalera que comunica a las dos salas y ello a partir de la primera planta, este se ubica sobre un *estilobato* con dos escalones priorizando con ello el acceso al elevador y sin duda pese a él retomando conceptos propios de la academia, aunque bien pudiera interpretarse como un gesto con el cual desea que no se tropiecen las funciones en la planta baja.

El acceso a los elevadores en los demás pisos sera ya sin desniveles y al igual que en el primero, la puerta al elevador se encontrará abocinada con ligeras curvas y cuenta con un recubrimiento a base de cemento blanco con granos finos de diferente granulometria que han sido “flotados” a efecto de mostrar una textura y no una superficie pulida destacando de esa manera los puntos del elevador, sin duda los primeros de la ciudad.



Fig. 4 - Detalle de la escalera helicoidal. Fuente: Fotografía de los autores (2020).

Dos escaleras helicoidales y los elevadores ya mencionados –unos ubicados al norte y otros al sur del edificio-, permiten la circulación vertical en el edificio de seis pisos, la escalera está limitada por un barandal tubular y por una ventana vertical interrumpida solo por la cadena intermedia en cada nivel y arrancando con un pequeño lecho bajo de protección a la misma altura de arranque del barandal. La misma da inicio en el medio nivel del mezzanine en el espacio entre las escaleras que comunican a las dos salas. Las escaleras ubicadas al norte si llegan hasta el último nivel de la torre, mientras que las escaleras ubicadas al sur dan acceso hasta el tercer nivel, en contraparte ambos elevadores – norte y sur – dan acceso a todos los pisos de la torre. El amplio mezzanine tiene vista a las dos salas lo que permite observar la doble altura de las salas de espera y a través de las ventanas frontales la zona de ingreso al edificio que es la llegada de los autobuses o al poniente el crecimiento de la ciudad.

En los vanos de ventanas de todo el edificio se va a optar por el recurso moderno de la época, la transparencia del cristal en pequeño formato soportado por perfiles estructurales y fijado por grapas y el uso de masilla. Esto va a permitir una enorme transparencia, tanto en las salas de espera como en el edificio administrativo e inclusive en los andenes en el cual serviran de protección en el faldon del mismo. Para los barandales de escalera se emplearán perfiles estructurales como la solera y el cuadrado en diferentes secciones, así como tubular doblado siguiendo el helicoide de la escalera. El diseño de este elemento refuerza la plasticidad y modernidad que el helicoide de la escalera ya mostraba (*Fig. 4*).

Tras la sala de espera vendran los filtros de acceso para llegar finalmente a la zona de andenes, antes de ello y al costado se localizan los servicios sanitarios. En cada anden la prolongación es reforzada por el diseño del espacio que de manera natural cuenta con una serie de columnas de base circular y canceleria estructural que deja sentir aun la sensación de que existe aún un afuera y de que se permanece en el sitio, el momento de partida será el cruce de esa linea imaginaria y el acceder al autobús, la llegada será el momento del decenso y el ingreso propiamente al anden. Los andenes contaban con un piso a base de mosaico de tono suavemente rosa y la cubierta va a ser solucionada con una losa de concreto de péndulo invertido.

Pero no sòlo eso, la salida peatonal de esta Central Camionera a sido solucionada con otra aventura espacial, la salida estara dispuesta casi al final de cada uno de los andenes en donde una escalinata desciende y nos introduce a un pasaje a cuyo final nos presentara la opción de tomar un rumbo perpendicular al mismo, sea izquierda o derecha, cada uno nos llevara a las calles longitudinales al edificio, tras de este tunel se vislumbra la iluminación natural al fondo, de momento lamparas slim line brindan la iluminación necesaria para cruzar este espacio cubierto con loza de hormigón armado apoyada en muros de mamposteo, saliendo en la calle sur, se observa el bullicio de la calle en donde se ha dispuesto de manera longitudinal a la calle de espacios comerciales en la solución de tasa y plato, es decir, abajo un

espacio de venta con una circulación vertical que lleva a un espacio que podia ser utilizado de bodega, en la calle norte es la salida tan solo a la calle. Al respecto no esta de más recordar:

“En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia despierta tambien en una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. […] Los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles […]” (BENJAMIN, 2005:111).

Sueños que aquí se construiran llevando al mundo onirico a través de iniciar el recorrido en algun punto tal vez lejano, para finalmente llegar al destino e iniciar la aventura en la ciudad descendiendo y transportandose a una realidad construida que se encuentra al final del tunel.

Pero regresando al edificio y por lo que respecta a la torre es importante señalar que a partir del primer nivel se desplantan siete pisos de oficinas, los limites extremos van a estar marcados por el espacio comprendido entre los elevadores que como se dijo arrancan en planta baja, de la misma manera a dichos limites se le suman las escaleras que arrancan en el mezzanine. En términos generales la solución en los diferentes pisos se logrará a través de generar un vestibulo a la salida de los elevadores y las escaleras, vestibulo que contendra los servicios sanitarios en cada nivel separando los de hombres y los de mujeres quedando estos a los extremos norte y sur de la torre, este espacio de servicios se manifestara formalmente al exterior como un pequeño cubo que se alarga con una oficina que se va a comunicar con el siguiente modulo. Los pisos en todos los niveles son de mosaico seguramente elaborados en la localidad sin ningun tipo de estampado. Los dos vestibulos estan comunicados a través de un largo pasillo longitudinal al edificio, éste se encuentra iluminado por las ventanas que cuentan con un antepecho de 1.5 mts. de altura, el pasillo se encuentra limitado al poniente con un muro que separa el espacio para diferentes oficinas que tienen ventanas a los costados de las puertas, que miran al pasillo tambien con un antepecho elevado lo que sugiere que es tan solo para capturar iluminación natural ya que atrás de las mismas no siempre se comunicaran de manera directa con el limite frontal poniente del edificio, muro que nuevamente contendra un antepecho elevado por tanto la visual permaneciendo trabajando en un escritorio es totalmente nula al exterior, permitiendo estas ventanas tan sólo una fugaz vista estando de pie y capturando la iluminación necesaria para el area de trabajo. A los extremos del edificio se va a disponer de un balcon en cada nivel limitado con un barandal de elementos estructurales, este permitira tener vistas sobre el costado poniente de la ciudad al tiempo que su repetición permite generar un poco de ligereza a la elevación del edificio. La formula descrita se repetira con ligeras variantes en los siguientes pisos y cambiara un poco en el septimo piso, éste último nivel se retrae del limite frontal poniente y de los extremos norte y sur, generando de esa manera una amplia extensión en donde se alternan de manera simultánea espacios de trabajo cerrados y abiertos. No esta de más señalar que las divisiones principales entre las diferentes oficinas son de muro de ladrillo de lama y que evidentemente constituyen una fuerte carga para el edificio.

4. SU ENTORNO

Alrededor del edificio se genera un entorno dinámico, el edificio transforma totalmente la zona y genera servicios que demandan los usuarios dentro de una traza urbana que en principio ochava las esquinas, llevando con esto a desplante de edificios con esta característica, lo que sin lugar a dudas nos remite formalmente a la traza urbana del plan Cerda para Barcelona por lo que podemos deducir que el plan urbano apostado por el Patronato de Desarrollo retomo elementos de dicha urbe.

Por lo que respecta a los edificios no es de extrañar que aparezcan gran cantidad de hoteles no solo alrededor de la terminal, sino también en los puntos cercanos en la moderna calzada independencia en donde predomina el lenguaje de la arquitectura moderna remarcando la horizontalidad ya sea con el recurso de las propias ventanas o de los balcones o incluso con jardineras voladas. Pero no es el único género que surgirá ya que los autobuses requieren servicios, no es de extrañar que comiencen a parecer con el paso del tiempo talleres de mantenimiento para los mismos. Los talleres y las refaccionarias a su vez demandaron recursos humanos fuerza de trabajo y empleos para los mismos lo que conlleva la generación de vivienda para gente de bajos recursos y vecindades, situación que a la larga le pegara muy fuerte al proyecto urbano general de toda esta zona.

5. REFLEXIONES

No obstante, todos los avances tecnológicos y materiales con los que cuenta esta terminal, hoy en día se encuentra parcialmente en desuso y el edificio en riesgo del colapso debido a la falta de mantenimiento, esto a pesar de que a la par de la estación, el Gobierno de la época creo un documento que además de prometer un fondo permanente para la Asistencia Social Infantil, dictaba el compromiso de mantener en optimo estado el inmueble. Es justo en el momento en el que se anuncia la puesta en operación de una Nueva Central Camionera en la ciudad cuando a esta Terminal -que en sus inicios fue nombrada la *Gran Central Camionera*-, se le comienza a llamar la *Vieja Centra (El informador, 1988:4-C)*, nombre con el que aun hoy día se le identifica.

Los autobuses no cesan de entrar y salir, la estación sigue viva, por lo menos en su función primaria que se desarrolla en la planta baja del inmueble. En el entorno se percibe la memoria urbana de la modernidad, el edificio aún impone a pesar de los cristales rotos y las herrerías corroídas, persiste, erigido hay en medio del caos, esperando a ser usado.

Esta decisión de darle mantenimiento y volver a ponerlo en uso parece estar en medio de tratos y conveniencias políticas, como muchos otros tantos inmuebles en la ciudad, exaltando la incongruencia de gobiernos que pagan rentas muy elevadas para la operación de varías de las dependencias públicas mientras dejan morir edificios que tienen el potencial para albergar los usos faltantes. ¿Incongruencia o conveniencia? Quizás tengan ya destinado el lugar para que la iniciativa privada haga uso de él y se privatice un inmueble que nació para ayudar para garantizar un fondo permanente a la asistencia social del estado.

BIBLIOGRAFÍA

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (1955). *Gaceta Municipal de Guadalajara.* Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.

BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. 0ta edición. España: Akal.

DEL ARENAL PÉREZ, M. (2015). *El movimiento moderno en Guadalajara*. Guadalajara: Museo de la Ciudad / Ayuntamiento de Guadalajara.

EL INFORMADOR (1950). “Con terrenos será pagada la Gran Central Camionera”, 8 de octubre de 1950, p.1.

__(1950). “El deporte en SI BEMOL”, 22 de noviembre de 1950, p.9.

__(1952). “Casi tres millones gastados en la Gran Central Camionera”, 23 marzo de 1952, p.1.

__ (1955). “Entra hoy en operación la Nueva Central Camionera”, 8 de julio de 1955, p.1.

__(1955). “Fue ayer inaugurada la Nueva Central Camionera”, 9 de julio de 1955, p.2.

__(1955). “La Estación Central Camionera”, 11 de julio de 1955, p.4.

__(1988). “Requerirá de un subsidio la vieja Central Camionera”, 29 de abril de 1988, p.4-C.

GÓMEZ SUSTAITA, G. (2002). *El siglo XX los decenios de Guadalajara.* Guadalajara: Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi A.C. / Grupo Modelo S.A. de C.V.

HERNÁNDEZ LAOS, P. (2005). *Monografías de arquitectos del siglo XX Miguel Aldana Mijares.* Guadalajara: UDG / ITESO.

SÁNCHEZ GUTIÉRREZ, A. (2007). “Entrevista a Miguel Aldana Mijares, constructor de la cultura” en Folios. No 5, mayo – junio 2007, pp. 63 – 65. Disponible en *http://www.revistafolios.mx/files/1380.pdf* (última consulta: 15 de enero de 2020).

IMÁGENES VISUALES DE LA CIUDAD DE LUGO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Visual images of the city of Lugo throughout history

Francisco-Xabier Lauzao-Martínez
Universidade da Coruña
x.louzao@udc.es

Resumen

En este estudio pretendemos recoger la evolución y transformaciones sufridas por la ciudad de Lugo a través de las imágenes visuales que se han conservado a lo largo del tiempo. Imagen y palabra irán configurando la representación de la ciudad, destacando los signos de su pasada grandeza, lo que despertará el interés de los viajeros, con sus variopintas miradas, ya sean nacionales o extranjeros, de acuerdo con su formación, pues no es igual la opinión de un viajero de paso que la mirada de un ingeniero militar acerca de la muralla, en la que aprecia sus aspectos utilitarios y defensivos. Algunos de ellos nos dejarán, además de sus descripciones y opiniones personales, ilustraciones de variado tipo. Será con la llegada el XIX cuando la calidad de estas se incremente, ofreciendonos a partir de entonces un repertorio como no se había visto hasta entonces. Vistas, edificios, personajes, acontecimientos, serán estudiados científicamente, reproduciéndose en las revistas ilustradas de la época, boletines, prensa diaria y postales, que servirán de recuerdo a turistas y viajeros. El tiempo parece transcurrir más rápido, lo antiguo se ve como viejo y obsoleto, la vida se acelera y una modernidad mal entendida será una de las causas de la pérdida de la imagen tradicional de la ciudad.

Palabras clave

Lugo, imágenes, vistas, urbanismo.

Abstract

In this study we intend to collect the evolution and transformations suffered by the city of Lugo through the visual images that have been preserved over time. Image and word will configure the representation of the city, highlighting the signs of its past greatness, which will arouse the interest of travelers, with their varied views, whether national or foreign, according to their training, because it is not the same a traveler's opinion that the look of a military engineer about the wall, in which he appreciates its utilitarian and defensive aspects. Some of them will leave us, in addition to their descriptions and personal opinions, illustrations of various types. It will be with the arrival on the 19th when the quality of these increases, offering thereafter a repertoire as it had not been seen until then. Views, buildings, characters, events, will be studied scientifically, reproduced in the illustrated magazines of the time, newsletters, daily newspapers and postcards, which will serve as a souvenir to tourists and travelers. Time seems to pass faster, the old is seen as old and obsolete, life is accelerating and a misunderstood modernity will be one of the causes of the loss of the traditional image of the city.

Keywords

Lugo, images, views, urban planning.

1. INTRODUCCIÓN

Con el presente artículo buscamos destacar la importancia que el estudio de las imágenes de las ciudades realizadas a lo largo de la historia tienen a la hora de conocer las transformaciones que han sufrido, permitiéndonos conocer su evolución histórica, arquitectónica, urbanística y paisajística. Resultan de especial interés las realizadas con anterioridad a la aparición de la fotografía, aunque son mucho más escasas, especialmente en localidades que no alcanzaban a despertar el interés de los grandes centros urbanos del momento. Además de recogerse imágenes de los edificios más singulares de una población, o espacios públicos, estas visiones se complementarían con la producción cartográfica. Aunque esta no se base en el mismo sistema de representación, comparten su fácil comprensión y el empleo de unos lenguajes gráficos subjetivos, que se explican en función del interés de cada autor.

A diferencia de lo que ocurre con otras ciudades[1], de las que se conservan imágenes especialmente a partir del siglo XVI, en el caso lucense las cosas son bien distintas. El repertorio visual de la urbe hasta época bien reciente es muy parco, por lo que pretenderemos realizar un listado bastante detallado. Presentamos las imágenes por orden cronológico, básicamente todas ellas realizadas a partir del siglo XVII. Se completa el estudio con una bibliografía básica sobre el asunto en cuestión.

2. LAS IMÁGENES MÁS ANTIGUAS

Desconocemos la existencia de imágenes de época medieval, anteriores al siglo XVI. En todo caso lo que caracterizaba a las vistas de aquellos años era la ausencia de verosimilitud, al no corresponderse lo dibujado con lo real. Con la llegada del Renacimiento las cosas cambian, entre ellas el marcado carácter urbano de este estilo, que se hará notar en la creciente importancia dada a los dibujos y grabados de las vistas urbanas y edificios singulares. Es ahora cuando las estampas o vistas de ciudades hacen su aparición, dentro del gran interés despertado por el conocimiento de hechos geográficos[2]. Imágenes que estarán en buena medida ligadas a la ilustración de viajes o a estudios de carácter científico que obedecen mayoritariamente a encargos de reyes y príncipes, por lo que permanecerán secretas durante siglos.

Dibujos, grabados y libros impresos serán el soporte habitual de estas imágenes, así como atlas, manuscritos y en menor medida frescos o cuadros. Se ganará progresivamente en calidad de representación, gracias a la mayor precisión de los instrumentos de medición, además de jugar un papel de gran importancia los ingenieros, al crear imágenes cada vez más científicas. No es lo habitual en la ciudad de Lugo, donde todavía predominan las imágenes centradas en torno a algún edificio singular o un espacio urbano concreto, dibujados sin tener en cuenta escalas o perspectiva, faltos de volumen, reflejando la vista percibida por el autor de la obra, muy expresiva pero técnicamente muy simple.

Posiblemente la imagen más antigua de la ciudad que ha llegado a nosotros sea la del primitivo edificio del consistorio, cuyas trazas son presentadas en 1571 por el maestro vizcaíno Pedro de Artiaga[3], incorporando su planta y alzado, caracterizado por los soportales en el cuerpo bajo y los florones de remate. También del siglo XVI, concretamente de 1583, es el dibujo del alzado de la fuente de la puerta Miñá[4], que ha servido recientemente, junto con otros documentos, para su recuperación.

---

[1] Es el caso de las ciudades andaluzas, que cuentan con excepcionales colecciones a partir del siglo XVI, incluyéndose vistas en obras europeas de la época. GÁMIZ GORDO, A. (2011). "La cartografía como fuente de información para la investigación patrimonial. Vistas de ciudades andaluzas hasta mediados del siglo XIX" en *Revista ph*. No 77, febrero 2011, pp. 74-79.

[2] NAVARRO, J.; GARCÍA, A.; CANTO, J. R. (2019). *Las vistas de ciudades. Una imagen geográfica de las ciudades andaluzas en el siglo XVI.* Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 1.

[3] ABEL VILELA, A. (1994)."Arquitectura manierista en Lugo. Las casas consistoriales de Pedro de Artiaga" en *Abrente*. No. 26, pp. 159-174. Alzado y planta reproducidos en pp. 164 y 168. Texto incorporado en ABEL VILELA, A. (1999). *Urbanismo y arquitectura en Lugo. La plaza mayor.* O Castro, Sada: Ediciós do Castro. En ambos casos no se cita la procedencia de las trazas.

[4] ÁLVAREZ ASOREY, R.; CARREÑO CASCÓN, C.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, E. (2003). *Aqua urbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo.* Lugo: Concello de Lugo.

En un expediente judicial[5], fechado en 1659, en el que se representa la plaza de las Cortiñas, actual plaza Mayor, se incluye el ayuntamiento del siglo XVI, el primitivo Seminario de San Lorenzo o un fragmento de la muralla de la ciudad. Este tipo de documentos, generados por el Tribunal de Justicia, o Real Audiencia, incluyen frecuentemente representaciones figurativas, como planos y dibujos, que sirven para complementar los trámites de los procesos. Realizados en ocasiones por escribanos y funcionarios, o por peritos nombrados para los casos, esto explica la ausencia de escala y el tipo de representación, en la que destaca lo que interesa, resaltando elementos y detalles, como escudos, magnificados. Interesa describir visualmente el espacio físico en el que se sitúan los edificios de interés, acrecentados en escala respecto al caserío que sirve de relleno, indeterminado, contando esos edificios con un pie o base que les sirve de soporte, a manera de un recortable o maqueta, similar a las casas empleadas en los belenes navideños. Todavía hoy podemos reconocer las primitivas consistoriales en sus soportales o la muralla al fondo. El dibujo plano de la representación resulta evidente, centrados en las fachadas y algunos detalles que permiten reconocer los edificios más importantes. El desconocimiento de las nuevas técnicas de representación impide una imagen más realista. A través de documentos de este tipo apreciamos los cambios generados a partir de entonces en estos espacios públicos, pudiendo apreciar, aunque en sus líneas esenciales, el desaparecido Seminario, construido entre 1593 y 1600, según proyecto del jesuita Andrés Ruiz[6]. Lo que se busca es resaltar unas características especiales, como son los edificios más significativos *(Fig. 1),* su ubicación o vías de acceso. Para nosotros adquieren un enorme interés por los datos que aportan.



Fig. 1 - Fachada de la catedral de Lugo extraída de la obra Historia de Galicia de M. Murguía, vol. I, p. 401, publicada en 1866

La aproximación a la realidad física se irá acrecentando a partir de entonces y aunque en otras ciudades y territorios observemos un creciente interés por las vistas urbanas, el caso es que para el territorio gallego las cosas serán distintas, pues casi nunca se reflejan en las importantes colecciones dibujadas en la época, como las de Hoefnagel o Wyngaerde. El primero ilustrará la monumental obra conocida como *Civitates orbis Terrarum*, publicada a partir de 1572, en la que se incluyen 546 vistas urbanas de todo el mundo. De ellas, 43 ciudades españolas. Ninguna de Galicia[7]. Además de quedar fuera de las rutas habituales de comunicación, las ciudades gallegas carecían del peso económico e importancia política de las representadas.

[5] PRIETO, M. C. (2012). "La cartografía como apoyo a la justicia: los planos y dibujos de los expedientes judiciales del Archivo del Reino de Galicia (A Coruña)" en *Revista Catalana de Geografía*. No 46, octubre 2012, pp. 1-18.

[6] FERNÁNDEZ GASALLA, L. (2004). "La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia Oriental (1623-1694)"en Actas del *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. 1, pp. 323-335.

[7] BRAUN, G.; HOGENBERG, F. (2011). *Civitates Orbis Terrarum*. Köln: Editorial Taschen.

En el caso de la colección de vistas españolas dibujada por Anton van den Wyngaerde tampoco se encuentra ninguna gallega, privándonos así de unas imágenes topográficamente exactas y con gran cantidad de detalles[8]. El itinerario seguido deja de lado, además de Galicia, todo el norte peninsular.

3. VISTAS E IMÁGENES DURANTE EL SIGLO XVIII

Las nuevas técnicas de representación iniciadas en el Renacimiento permitirán el uso de la perspectiva, la tridimensionalidad, métodos matemáticos y geométricos, las vistas de pájaro y una precisión de detalles sin precedentes, buscando imágenes lo más realistas y fieles posibles. Así se explica la primera representación científica de Roma, a través del plano realizado en 1551 por el ingeniero militar Leonardo Bufalini, reconstruyendo de forma casi científica la ciudad[9].

Estos instrumentos científicos resultarán esenciales para los ingenieros militares, que a partir de ahora cobrarán especial protagonismo en este ámbito ayudando a la consecución de imágenes muy precisas. Será muy frecuente que a la hora de mostrar la imagen de una ciudad se haga de manera que abarque la totalidad de la urbe, para lo que el pintor habría de situarse en algún lugar elevado[10] (un monte enfrentado a la ciudad será muy habitual). De esta forma se nos ofrecen importantes vistas panorámicas, abarcando todo el conjunto, siendo las que gocen de más éxito.

A pesar de esta evolución y perfección tendrán gran protagonismo las vistas poco exactas pero de fácil comprensión, buscando la imagen más atractiva, por lo que la rigidez científica se modera.

Si bien con motivo de la elaboración del catastro de la Ensenada se recogen importantes dibujos de poblaciones, en el caso lucense esto no es así y de hecho cuando se ilustra el encabezamiento de las *Comprobaciones del reino de Galicia*[11], en 1753, las cuatro ciudades reseñadas, incluida la de Lugo, resultan absolutamente fantasiosas, casi la misma, con sus murallas de contornos curvos y una abundancia de altas y esbeltas torres que parecen más propias de un sueño o una visión.

La reciente incorporación del monfortino pazo de Tor a la red museística provincial ha permitido el hallazgo entre sus fondos documentales, cuando estaban siendo inventariados, de un plano de la lucense plaza del Campo Castillo, dibujado y firmado por el escultor Agustín Baamonde el 22 de junio de 1757. Figuran en él los alzados del primitivo y el nuevo castillo, empleado este último como cárcel episcopal, todavía reconocible. Pero además se incorpora un fragmento de la muralla, caracterizado por conservar importantes restos de ventanales en los cubos, lo que ha despertado un enorme interés para conocer el aspecto original del monumento. Los criterios de representación son muy libres, sin tener en cuenta la perspectiva ni la escala, pero tampoco se pretende.

Un manuscrito conservado en el archivo catedralicio lucense, titulado “Memorias de Manuel Piñeiro”, nos permite conocer cómo fue la fachada románica de la catedral, sustituida por la actual en 1769. Se recogen en dibujos la planta, una sección transversal del templo y la fachada principal[12]. Aunque se trata de un dibujo poco artístico, resulta lo suficientemente descriptivo y fiel para conocer esta parte del antiguo edificio. Por él sabemos que el cuerpo central estaba flanqueado por esbeltas torres

---

[8] HAVERKAMP-BEGEMANN, E. (1986). “Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde” en WYNGAERDE, A. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas Españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: Editorial El Viso.

[9] GÓMEZ LÓPEZ, C. (2011). “La imagen de Roma” en CÁMARA MUÑOZ, A.; GÓMEZ LÓPEZ, C., *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces/Uned, pp. 71-101.

[10] CÁMARA, A. (2011). “La ciudad y la mirada científica” en CÁMARA MUÑOZ, A.; GÓMEZ LÓPEZ, C., *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces/Uned, pp. 105-158.

[11] Archivo General de Simancas (AGS), MPD, 48, 2. Estado general de las provincias del Reino de Galicia en el Catastro de Ensenada (1753).

[12] CHAMOSO LAMAS, M. (1983). *La catedral de Lugo*. León: Editorial Everest, pp. 88-89, figs. 86-87.

cilíndricas, contando con un amplio rosetón en la parte alta. Esta fachada dará paso a la actual, de gran monumentalidad y estilo neoclásico, del ingeniero Julián Sánchez Bort, en 1769, aprobada por la Real Academia de San Fernando, que se hace eco de "la mucha magnificencia, y por tanto costosa", además de señalar la no correspondencia con la obra gótica[13].

Llama nuestra atención el hecho de que resultan muy escasas las imágenes que nos ofrece este siglo, si pensamos en muchas otras capitales españolas en la época. Sin embargo, esto va a cambiar rápidamente con la llegada de la nueva centuria.

4. VISTAS, PLANOS E IMÁGENES EN EL SIGLO XIX

Ya en los primeros años del siglo nos vamos a encontrar con interesantes vistas y planos de la ciudad. La primera de ellas como consecuencia de la invasión de las tropas francesas en la guerra de la Independencia. Se trata de un curioso grabado, de 1809, cuyo dibujo fue realizado por el médico Adam Neale[14], que formaba parte del ejército inglés comandado por el general Moore en su retirada hacia A Coruña. Tomó diversos dibujos de la guerra, que publicará en Londres ese mismo año, entre los que incluye una vista de Lugo, con la ciudad en un segundo plano, distinguiéndose la muralla y una serie de torres. En su obra deja constancia de haberse sentido sobrecogido por la tétrica visión de la muralla bajo un temporal de rayos y ventisca, lo que se refleja en la ilustración. Esto ocurría el 8 de enero de 1809, víspera de la entrada de los franceses en la ciudad. Resulta discutible la aparición de una serie de torres quizás más imaginarias que reales, pues por aquel entonces ni las de la fachada occidental de la catedral o la del ayuntamiento se habían construido. La rapidez con que sin duda llevaría a cabo el dibujo podría explicar estas libertades.

Con esta imagen nos introducimos además en el importante papel desempeñado por viajeros, destacándose los ingleses, a la hora de recopilar y publicar vistas y monumentos.

Las imágenes de una ciudad también están ligadas a la cartografía, en la que tendrán un papel preponderante los ingenieros militares, al tratarse de encargos que permanecían secretos, buscándose una extrema precisión, lo que indica su finalidad militar. Se buscará en estos planos el ser fieles a la realidad, señalándose la escala empleada y la orientación, resultando así especialmente relevantes para la historia del urbanismo[15]. El primer plano de la ciudad del que tenemos constancia es el realizado por el mariscal de campo y director de ingenieros Pedro Giraldo, que lo firma el 30 de junio de 1812. De su autoría es también el plano de la casa de baños o balneario, en lo que es la primera información gráfica de la misma, en el que se detallan las instalaciones existentes en aquellos momentos, reseñándose los restos arquitectónicos de época romana[16]. En el plano urbano, totalmente científico y con gran detalle, se reseña en un recuadro la escala, además de los caminos y red viaria (marcándose la relación de la ciudad con el territorio), destacándose con una explicación los edificios singulares de la población y puertas de la muralla[17].

---

[13] GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J. (1989). *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 138, 141 y 152.

[14] NEALE, A. (1809). *Letters from Portugal and Spain*. London: Richard Phillips. En el grabado se señala que se trata de la ciudad de Lugo, con la posición del ejército inglés el día 8 de enero, siendo publicado el 15 de junio. También se conservan estampas sueltas, con el dibujo de Adam Neale y el grabado de Warren, publicadas en Londres por Thomas Kelly en 1816.

[15] CÁMARA, A. (2011). "La ciudad que dibujan los ingenieros" en *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces/Uned, pp. 187-198.

16 MEIJIDE FAÍLDE, R. (1996). *Termas de Lugo. Pasado y presente.* Lugo: Diputación Provincial, p. 44. El plano se conserva en la Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército en Madrid. CRECENTE, J. M., GONZÁLEZ, S. (2016). *Dos mil años del balneario de Lugo.* Lugo: Crecente asociados, pp. 429 y 438-439.

[17] Servicio Geográfico del Ejército, Cartoteca Histórica.

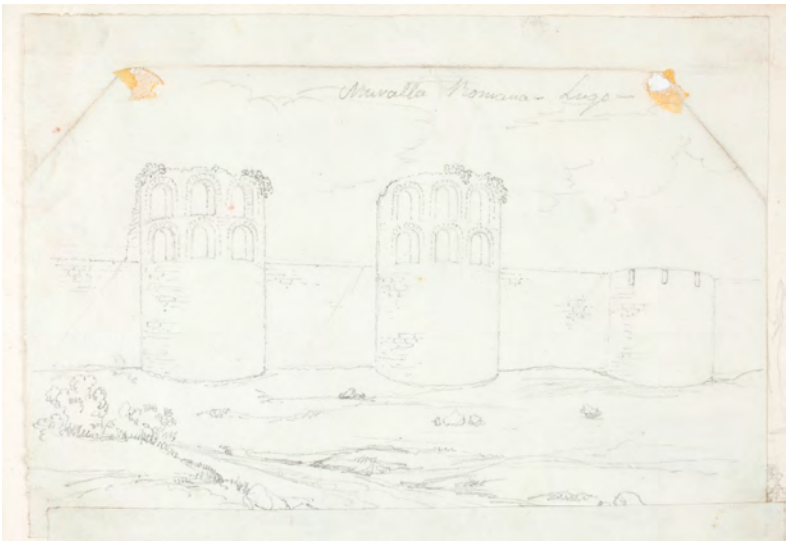


Fig. 2 - Vista de la muralla romana de Lugo. Cecilio Pizarro y Librado, c. 1850. Madrid, Museo Nacional del Prado

Será ahora, justo al comenzar el segundo tercio de siglo, cuando los viajeros nos dejen testimonio no sólo escrito, sino visual, de su paso por la ciudad. Resulta especialmente destacable en este sentido el reciente conocimiento que hemos tenido de tres vistas de la ciudad realizadas por el británico Richard Ford, quien entre 1830 y 1833 viaja por toda España, incluyendo varias ciudades gallegas. Además de dejarnos su particular visión de la urbe, en la que pudo descansar en una posada decente y admirar sus reforzadas murallas, cubiertas de yedra[18], plasmará estos lugares con puntos de vista inéditos, demostrando su interés por el patrimonio paisajístico español[19]. Dibujará la ciudad desde la distancia, situado sobre una colina al otro lado del río Miño, ofreciéndonos una imponente visión de sus murallas y la catedral, a falta de los remates de sus torres de la fachada occidental, dominando el caserío. Tres vistas muy semejantes, aunque no idénticas, que como muchas otras resultaba inédita hasta su reciente publicación[20].

El río Miño con su puente de origen romano y el cercano balneario serán unos de los lugares que atraigan la atención de dibujantes, pintores y fotógrafos. El aspecto que ofrecía el primitivo edificio termal en 1856 quedó plasmado en un dibujo, poco conocido, que sirve para ilustrar la portada de la *Memoria del Balneario de Lugo* de dicho año, conservada en los fondos de la biblioteca de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid[21]. Lo cierto es que estamos ante una visión un tanto idealizada, en la que ni el edificio ni su situación parecen verídicos, observándose una gran libertad interpretativa a la hora de dibujarlo, monumentalizándolo, lo que se acentúa al disponerlo como punto focal de la composición, abrazado entre altas montañas y vegetación. Todo lo contrario de lo que ocurre con la vista del balneario y el puente que se incluye en el primer volumen de la *Historia de Galicia* de Murguía[22], de 1866. En ella se detallan estas construcciones, de acuerdo al aspecto que presentaban en aquellos momentos *(Fig. 2).* También el puente despierta interés por esos años, mereciendo la atención de una composición manuscrita sobre su historia, fechada el 24 de octubre de 1850. Se incluye un dibujo en blanco y negro, firmado por Ramón Armesto[23]. Se trata sin duda del que servirá para el grabado publicado un año después, en el *Semanario Pintoresco Español* del 16 de marzo de 1851, ilustrando el artículo publicado

[18] ROBERTSON, I. (2014). "Viajes de Ford por España" en FORD, R., *Viajes por España (1830-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Fundación Mapfre, pp. 102-103.

[19] GÁMIZ GORDO, A. (2014). "Paisajes dibujados. Las rutas de Ford" en FORD, R., *Viajes por España (1830-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Fundación Mapfre, p. 113.

[20] FORD, R. (2014). *Viajes por España (1830-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Fundación Mapfre, vistas en pp. 102 (Il. 45) y 233-234, cat. 147 y 148.

[21] CRECENTE, J. M.; GONZÁLEZ, S. (2016). *Dos mil años del balneario de Lugo*. Lugo: Crecente asociados.

[22] MURGUÍA, M. (1866). *Historia de Galicia.* Vol. I. Lugo: Imprenta de Soto Freire, p. 437.

[23] GALENDE DÍAZ, J. C.; FERNÁNDEZ HIDALGO, A. M. (1993). "Inventario de documentos para la historia de Lugo. Conservados en la biblioteca de la Real Academia de la Historia" en *Lvcvs.* No 41, mayo 1993, p. 87.

por Antonio Neira de Mosquera[24]. Este tipo de publicaciones, las revistas ilustradas, serán muy características del siglo XIX y aún del primer tercio del XX, con un carácter formativo e informativo en el que la imagen, primero a través de grabados y más tarde de la fotografía, servirán para la transmisión de ideas, siendo un cauce fundamental para la difusión de la cultura. Esto se hace patente en nuestro caso de manera especial con el *Semanario Pintoresco Español* y *La Ilustración Gallega y Asturiana*, sin ser las únicas. Con el desarrollo técnico la ilustración llegará a superar al texto, destacándose un buen número de excelentes grabadores ilustrando este tipo de publicaciones[25].



Fig. 3 - El balneario con el puente al fondo. Extraído de Murguía, M. (1866). Historia de Galicia, vol. I, p. 437

Una de las imágenes más icónicas de la ciudad es sin lugar a dudas la de sus murallas. Se hará célebre, siendo muy reproducida hasta el día de hoy, la vista de la misma en la zona denominada de la Mosquera, publicada en el *Semanario Pintoresco* del 6 de octubre de 1850, por reproducir los ventanales de su cuerpo alto existentes todavía en aquellas fechas[26]. Firmado PIZº.-MURCIA, se trata de la abreviatura del apellido del dibujante, Cecilio Pizarro y Librado, artista reconocido fundamentalmente en su labor como dibujante para xilografía. El dibujo original, a lápiz sobre papel, que serviría de base al grabado, se conserva entre los fondos del Museo Nacional del Prado *(Fig. 3),* que en 2004 adquirió un álbum con casi 300 dibujos de este autor, considerados en general diseños previos para el grabado, entre los que se encuentra "Vista de la muralla romana de Lugo", realizado en torno a 1850. En él emplea una técnica lineal y precisa, sin apenas sombreados[27].

Años antes, en 1843, en el *Semanario Pintoresco* había aparecido, ocupando casi toda una página, la fachada occidental de la catedral de la ciudad de Lugo. Sólo se dibuja una de las torres, a la derecha, completa, pero por aquel entonces los cuerpos altos de las torres estaban inacabados.

Proyectados estos por el arquitecto diocesano Nemesio Cobreros[28] en 1878, conjugando las dos propuestas de Sánchez Bort a finales del XVIII, no se rematarán hasta 1880. Quizá se quiso ilustrar el aspecto que ofrecería la fachada de rematarse por completo. Se trata de una imagen muy próxima a la vista de la catedral de Lugo publicada en la *Crónica General de Lugo* de José Villaamil y Castro[29]

---

[24] Reseñado, entre otros, por DURÁN FUENTES, M.; FERRER SIERRA, S. (2013). *A ponte vella de Lugo. Arqueoloxía e enxeñería.* Lugo: Concello de Lugo, pp.80 y 90, fig. 94. Esta imagen pervivirá en las primeras fotografías del mismo, antes de la reforma del ingeniero Godofredo Cascos, p. 45, fig. 42. Para la revista, NEIRA DE MOSQUERA, A. (1851). "Puente de Lugo" en *Semanario Pintoresco Español*, del 16 de marzo de 1851, pp. 84-85.

[25] SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil.* Somonte-Cenero, Gijón: Editorial Trea, pp. 13-14. *La ilustración Española y Americana* será un referente, de gran éxito, estando profusamente ilustrada. Sus grabados eran tan hermosos que eran elogiados por los lectores. *La Ilustración Gallega y Asturiana* contará con una sección específica titulada nuestros grabados. Véase pp. 52, 53 y 113.

[26] *Seminario Pintoresco Español*, 6 de octubre de 1850, p. 330.

[27] Este artista, toledano, era pintor, dibujante, aguafortista, litógrafo y restaurador. Disponible en *https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-la-muralla-romana-de-lugo* (última consulta: 10 de marzo de 2020).

[28] LOUZAO MARTÍNEZ, F. X. (2015). *Historia de la arquitectura en Galicia: del Neoclasicismo a la Autarquía.* A Coruña: Universidade da Coruña, p. 70.

[29] *Galicia no grabado antigo. Colección Puertas Mosquera*. Catálogo de la exposición. (2007). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, p. 344, fig. 449. Extraído de la obra VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1866). *Crónica General de España…Lugo.* Madrid: Aquiles Ronchi.

en 1866, a través de un grabado de Vicente Urrabieta Ortiz y dibujo de Daniel Urrabieta Vierge[30]. Ahora el edificio se retranquea para dejar abierto el espacio del atrio, en el que se sitúan dos parejas de figuras que sirven para marcar la profundidad de la escena. De esos años, 1865, conocemos otro grabado de la catedral, pero en este caso con el interés añadido de plasmar el interior de la misma. Se trata de la xilografía que ilustra el interior del transepto en la obra de George Edmund Street sobre la arquitectura gótica en España[31], completada con una planta del edificio. La perspectiva, tomada desde el altar mayor en dirección a uno de los brazos del crucero, nos permite distinguir el triforio, los púlpitos y parte del famoso coro de Francisco de Moure. Hemos de tener en cuenta que la imagen está invertida. Sí se ajusta a la realidad el grabado de la fachada con sus torres incompletas que se incluye en la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía[32], publicada en 1866. La catedral se dispone en escorzo, acentuando su presencia, incluyendo el cierre del atrio, animado con personajes que transmiten vida a la escena. Es una fiel reproducción del estado en que se hallaba en aquellos momentos.

Entre las imágenes de este siglo no puede faltar el plano de Francisco Coello, de 1864, repertorio iconográfico reputado como el más extenso de las ciudades, villas y colonias españolas de ultramar. Se destaca su minucioso y fino dibujo, de una calidad superior a lo habitual en la época, realizado con una base científica que apenas deja margen de error[33].

Escasamente conocida y reproducida es la vista exterior de la catedral, ciertamente original en su encuadre, al tomarla desde la muralla hacia su fachada sur, emergiendo entre un mar de tejados que la arropan y distancian hasta un plano medio, ganando en profundidad. Centra la composición la famosa capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, patrona de la ciudad, obra destacada del barroco gallego de Fernando de Casas. Adosada al extremo del ábside, éste asoma en su parte alta, con los arbotantes neoclásicos proyectados por Carlos Lemaur, tras quedar afectado el edificio por el terremoto de Lisboa en 1775. Tras la cabecera, en un extremo de la imagen podemos ver la primitiva torre gótica, del reloj. Se trata de una xilografía con firma ilegible, publicada con ocasión de la celebración en la ciudad del Congreso Eucarístico Nacional. Aunque carece de fecha, esta ha de ser la de 1896, año de celebración del mismo[34]. En una ventana abierta en el extremo superior izquierdo de la lámina se reproduce la fachada de las casas consistoriales de la ciudad. Edificio de referencia entre el barroco civil gallego y destacada obra de Lucas Ferro Caaveiro, ve alterada su primitiva imagen con la adición de la torre del reloj[35], obra del arquitecto municipal Nemesio Cobreros en 1874, aunque el templete metálico para las campanas ya no se conserve.

De 1879 y posiblemente modelo para el anterior es un grabado de la fachada principal de la consistorial lucense publicado en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, dibujado por José Cuevas y grabado por Eugenio Vela[36]. En este caso se realza la visión del edificio con una mayor amplitud y detallismo de la

---

[30] Sobre éste dibujante, ligado al mundo gallego por vínculos familiares y de trabajo, véase FILGUEIRA VALVERDE, J. (1969). *El viaje a Galicia de Urrabieta Vierge*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos. El grabado de la fachada catedralicia se reproduce en la p. 10. Filgueira valora esta ilustración como un dibujo puramente informativo, sin aliento artístico.

[31] EDMUND STREET, G. (1865). *Some account of Gothic Architecture in Spain*. London: John Murray. El grabado es de Tomás Orlando Sheldon Jewitt y el dibujo de George Edmund Street.

[32] MURGUÍA, M. (1866). *Historia de Galicia*. Vol. I. Lugo: Imprenta de Soto Freire, p. 401.

[33] Aunque se publica el plano de la ciudad de Lugo y otras poblaciones de la provincia, entre las vistas que incorpora no se encuentra ninguna gallega. Estos planos están contenidos en el *Atlas de España* de Coello, una de las figuras más destacadas de la cartografía española, cuyas hojas aparecen entre 1847 y 1870. El Atlas nace como complemento al *Diccionario Geográfico de España* de Pascual Madoz. QUIRÓS LINARES, F. (1991). *Las ciudades españolas en el siglo XIX. Vistas de ciudades españolas de Alfred Gueslon. Planos de Francisco Coello.* Valladolid: Ámbito ediciones, pp. 9-10, plano p. 227.

[34] *Crónica del Segundo Congreso Eucarístico Español, celebrado en Lugo en agosto de 1896*. Lugo: Establecimiento tipográfico de Gerardo Castro.

[35] FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1995). *Arquitectura del Eclecticismo en Galicia (1875-1914).* Vol. I. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 30-34.

[36] Véase *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo I, nº III, del 30 de enero de 1879, p. 36.

plaza empedrada que se abre al frente, enmarcado además en sus extremos por el convento de A Nova a su izquierda y la primitiva fuente de los leones a su derecha. Dos mujeres y un niño ponen la nota humana, dispuestas en diferentes planos, sirviendo así para acentuar, con los dibujos del pavimento, las líneas de fuga, como habían hecho con anterioridad los artistas del primer Renacimiento. En esta misma revista, en su número de noviembre, se ilustra con una imagen muy pintoresca del mercado de los cacharros en Lugo[37]. Este tenía lugar en la plazuela de Campo Castillo, con una amplia edificación residencial en el centro de la misma, hace años desaparecida. Sirven las arquitecturas de fondo a una animada escena, con personajes vestidos a la manera típica del país, ambientándose con los carros, cestos y otros elementos propios del lugar. Grabado por Mariano Ovejero, el dibujo es de Leopoldo Villaamil, reconocido pintor lucense del momento.



Fig. 4 - El viaducto de la Chanca en Lugo. Francisco García de la Cal, 1885. Museo Provincial de Lugo

Una de las imágenes más icónicas de la ciudad, dejando aparte su muralla, es sin duda la plaza mayor. El aspecto que presentaba en 1881 ha quedado recogido en un grabado de *La Ilustración Gallega y Asturiana*, cuya autoría es de Antonio Manchón Quílez y el dibujo de José Cuevas, cuando se conocía como plaza de la Constitución[38]. Nos permite reconocer parte del caserío que la cierra por el norte, con cuatro casas barrocas que serán sustituidas por las actuales, racionalistas, meritorios ejemplos del arquitecto Eloy Maquieira. Pero además centra nuestro interés la que fue conocida como fuente de los leones, por ser cuatro de estos animales los que le servían de surtidores. El pedestal central se coronaba con la figura de una matrona, alusiva a España. Piezas fundidas en las fábricas de Sargadelos, serán desmontadas a principios del siglo XX, cuando la plaza sufra una radical transformación. La cuadrícula del enlosado vuelve a servir para marcar los puntos de referencia y aplicar los principios de la perspectiva científica. Al disponerse los grupos de personas en el perímetro del lugar, sirviéndoles como escenario de fondo el caserío y los puestos del mercado, se acentúa el protagonismo de la fuente, que adquiere una mayor monumentalidad.

Una cromolitografía de 1870 nos permite conocer una vista inédita de la ciudad en lontananza, tras unos campos de labor en ocres y verdes que acentúan el conjunto del caserío, en el que podemos reconocer parte de la muralla y la torre del reloj de la catedral, apareciendo el resto del caserío muy difuminado. La imagen se publicará en la *España Geográfica Histórica Ilustrada*[39], cuya autoría corresponde a Francisco Boronat y Satorre y el grabado a Martínez y Alfaro. Se acompaña de un mapa de la provincia y un frontispicio con el escudo, tipos populares y alegorías de la misma, además de sendas reseñas, geográfica e histórica.

Es también una gran panorámica la que el pintor Francisco García de la Cal pinta en 1885, en un óleo de gran formato conservado en el Museo Provincial de Lugo *(Fig. 4)*. Una de las vistas de mayor calidad que tenemos de la ciudad. Hacía diez años que el ferrocarril había llegado a Lugo y con él el progreso. El pintor se detiene en el barranco de la Chanca, atravesado por el río Rato, lo que le sirve

[37] *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo I, nº XXXI, del 10 de noviembre de 1879, p. 375.

[38] *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo III, nº II, del 18 de enero de 1881, p. 18.

[39] BORONAT Y SATORRE, F. (1870). *España Geográfica Histórica Ilustrada*. Madrid: s.n. No de mapa 42. En ediciones posteriores se variaba el título de estos atlas. Véase BORONAT Y SATORRE, F. (1875). *Atlas Geográfico Histórico de las Provincias de España*. Madrid: s.n. En este caso el grabado es de José Reinoso.

para situarnos en un alto en primer plano, como ya habían hecho con anterioridad otros ilustradores, divisando enfrente, en lo alto y a lo lejos la ciudad, con su muralla visible y las torres de la catedral y el consistorio reconocibles. A la derecha sobresale el edificio de la Diputación. Pero los tonos ocres y verdes resaltan los tonos claros del verdadero protagonista, el iluminado viaducto, símbolo de la modernidad, acentuado por el tren a punto de entrar en la estación. Dos figuras femeninas en primer término parecen contemplar, sorprendidas, la escena. En esos años el viaducto se convierte en elemento singular de la ciudad, atrayendo el interés de dibujantes y pintores. Una vista más próxima del mismo, en este caso un detalle, en primer plano, con el caserío de la ciudad al fondo, sirve para ilustrar, con otras imágenes, la inauguración oficial del ferrocarril directo Madrid-A Coruña, recogida en las páginas de *La Ilustración Española y Americana* en 1883. Dibujado por Antonio Caula, el gravado es de Bernardo Rico[40]. Centrado específicamente en el viaducto, verdadero protagonista, con la fábrica de curtidos a sus pies, se había publicado en la misma revista[41] en 1885.

No hemos de olvidarnos de algunos de los estudiosos locales que, a mediados del XIX, se preocuparon por la historia de la ciudad, sus monumentos y curiosidades, redactando noticias que en ocasiones eran solicitadas por la Real Academia de la Historia. Aunque escasos y de más interés histórico que artístico, son algunos dibujos realizados por Ramón Armesto, en blanco y negro, con diferentes vistas de la ciudad tomadas desde la casa del erudito José Teijeiro[42]. En una de ellas se reconoce la catedral, con las torres inacabadas en su fachada y la torre del reloj. Tras ella el convento de San Francisco, con su característico campanario. En otra vista se plasma la muralla, tras la que emerge el caserío, con las torres del hospital de San Bartolomé, las del convento de A Nova y San Francisco, así como las de la catedral. Especial interés tiene la imagen del hospital, con su iglesia, único elemento hoy conservado y el edificio que albergaba las dependencias, al que se accedía por una portada barroca que replicaba en buena medida la de la iglesia, siendo la única imagen, que sepamos, conservada del primitivo recinto hospitalario.

En el siglo XX, con la aparición de la fotografía, las cosas serán distintas y las transformaciones operadas en la ciudad con el "progreso" de esos años se recogerán con un detallismo y abundancia hasta entonces desconocidos.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL VILELA, A. (1994). „Arquitectura manierista en Lugo. Las casas consistoriales de Pedro de Artiaga" en *Abrente*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Nª Sº del Rosario. Vol. 26, pp. 159-174.

__(1999). *Urbanismo y arquitectura en Lugo. La plaza mayor.* Sada, A Coruña: Ediciós do Castro.

ÁLVAREZ ASOREY, R.; CARREÑO CASCÓN, C.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, E. (2003). Aqua urbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo. Lugo: Concello.

BORONAT Y SATORRE; F. (1870). España Geográfica Histórica Ilustrada. Madrid: s.n.

BRAUN, G; HOGENBERG, F. (2011). Civitates Orbis Terrarum. Köln: Editorial Taschen.

CÁMARA MUÑOZ, A.; GÓMEZ LÓPEZ, C. (2011). *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna.* Madrid: editorial Universitaria Ramón Areces/Uned.

CRECENTE, J. M.; GONZÁLEZ, Silvia (ed.). (2016). *Dos mil años del balneario de Lugo*. Lugo: Crecente asociados.

CRÓNICA del Segundo Congreso Eucarístico Español, celebrado en Lugo en agosto de 1896. (1896). Lugo: Establecimiento tipográfico de Gerardo Castro.

CHAMOSO LAMAS, M. (1983). *La catedral de Lugo.* León: Everest.

GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J. (1989). *Arquitectura del Neoclásico en Galicia.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

[40] *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, nº XXXII, del 30 de agosto de 1883, p. 121. Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Ribadeneyra.

[41] La Ilustración Española y Americana, año XIX, nº XXXVI, del 30 de septiembre de 1875, p. 201. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Ca. Grabado de Bernardo Rico.

[42] GALENDE DÍAZ, J. C.; FERNÁNDEZ HIDALGO, A. M. (1993), ob. cit., pp. 82-88.

DURÁN FUENTES, M.; FERRER SIERRA, S. (2013). *A ponte vella de Lugo. Arqueoloxía e enxeñería histórica.* Lugo: Concello.
EDMUND STREET, G. (1865). *Some account of Gothic Architecture in Spain*. London: John Murray.
FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1995). *Arquitectura del Eclecticismo en Galicia (1875-1914).* Vol. I. A Coruña: Universidade da Coruña.
FERNÁNDEZ GASALLA, L. (2004). „La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia Oriental (1623-1694)“ en XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), Actas, pp. 323-335. Palma de Mallorca: CEHA.
FILGUEIRA VALVERDE, J. (1969). *El viaje a Galicia de Urrabieta Vierge (1880).* Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
FORD, R. (2014). *Viajes por España (1830-1833).* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Fundación Mapfre.
GALENDE DÍAZ, J. C.; FERNÁNDEZ HIDALGO, A. M. (1993). „Inventario de documentos para la historia de Lugo. Conservados en la biblioteca de la Real Academia de la Historia“ en *Lvcvs.* No 41, mayo 1993, pp. 82-89.
GALICIA no gravado antigo. Colección Puertas Mosquera. Catálogo de la Exposición. (2007). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
GÁMIZ GORDO, A. (2011). „Vistas de ciudades andaluzas hasta mediados del siglo XIX“ en Revista ph. No 77, febrero 2011, pp. 74-79.
KAGAN, R. (ed.). (1986). *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: Ediciones El Viso.
LOUZAO MARTÍNEZ, F. J. (2015). *Historia de la arquitectura en Galicia: del Neoclasicismo a la Autarquía*. A Coruña: Universidade da Coruña.
MEIJIDE FAÍLDE, R. (1996). *Termas de Lugo. Pasado y presente.* Lugo: Diputación Provincial.
MURGUÍA, M. (1866). *Historia de Galicia*. Vol. I. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
NAVARRO, J.; GARCÍA, A.; CANTO, J. R. (2019). „Las vistas de ciudades. Una imagen geográfica de las ciudades andaluzas en el siglo XVI“ en Universidad de Sevilla, Biblioteca.
NEALE, A. (1809). *Letters from Portugal and Spain.* London: Richard Phillips.
NEIRA DE MOSQUERA, A. (1851). „Puente de Lugo“ en *Semanario Pintoresco Español,* del 16 de marzo de 1851, pp. 84-85.
PRIETO, M. C. (2012). „La cartografía como apoyo a la justicia: los planos y dibujos de los expedientes judiciales del Archivo del Reino de Galicia (A Coruña)“ en *Revista Catalana de Geografía*, vol. XVII, No 46, octubre 2012, pp. 1-18. Disponible en http//www.rcg.cat/articles.php?id=256 (última consulta: 10 de marzo de 2019).
QUIRÓS LINARES, F. (1991). *Las ciudades españolas en el siglo XIX. Vistas de ciudades españolas de Alfred Gueslon. Planos de Francisco Coello.* Valladolid: Ámbito ediciones.
SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Somonte-Cenero, Gijón: Ediciones Trea.
VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1866). *Crónica General de España...Lugo*. Madrid: Aquiles Ronchi.

URBAN FICTIONS, REALIDAD Y FICCIÓN EN LA CIUDAD GLOBAL

Urban fictions, reality and fiction in the global city

Laia Manonelles Moner
Universidad de Barcelona
laiamanonelles@ub.edu

Resumen

China ha experimentado una profunda transformación socioeconómica y urbanística que ha impactado en el diseño de las grandes metrópolis. A partir del proyecto *Urban Fiction*, desarrollado desde el año 2004 hasta la actualidad por la artista Xing Danwen (1967), se analizará el impacto de la transformación y modernización de las ciudades en un mundo global. Xing Danwen recurre a la fotografía, el arte de acción y a la para-teatralidad para construir estas ficciones e ilusiones urbanas enfocando distintas problemáticas de la sociedad actual. A partir de *Urban Fiction* se examinará cómo la creación puede devenir un instrumento para conectar aquello local con lo global, lo privado con lo público, y reflexionar sobre la distopía de unas ciudades deshumanizadas.

Palabras clave

Xing Danwen, ciudad, China, globalización, distopía, sociología cultural.

Abstract

China has undergone a profound socio-economic and urban transformation that has impacted the design of large metropolises. Xing Danwen (1967) has developed the *Urban Fiction* project, from 2004 to the present day, and through this project will be analyzed the impact of the transformation and modernization of cities in a global world. Xing Danwen uses photography, action art and para-theatricality to build these fictions and urban illusions, focusing on different problems of today's society. Through *Urban Fiction*, we will examine how creation can become a tool to connect the local with the global, the private with the public, and reflect on the dystopia of dehumanized cities.

Keywords

Xing Danwen, city, China, globalization, dystopia, cultural sociology.

1. EL IMPACTO DE LA TRANSFORMACIÓN URBANÍSTICA

Después de la implementación de la política de puertas abiertas y la reforma económica del presidente Deng Xiaoping, a finales de los setenta, China ha experimentado una profunda transformación que ha impactado en la metamorfosis de las grandes ciudades. En las últimas décadas se puede constatar un destacado incremento de la urbanización, potenciada por la administración pública como una estrategia para estimular el crecimiento económico: "urbanization (chengzhenhua in Chinese) was, for the first time, written into the 10th Five-Year Plan (2001–2005) as an explicit development strategy" (Yeh, Xu et al., 2011: 5). La edificación de nuevas construcciones ha conllevado la destrucción de los barrios tradicionales (denominados *hutongs*) y el desplazamiento de sus habitantes a otros distritos periféricos de la ciudad[1]. Asimismo, la espectacularidad de las nuevas arquitecturas contrasta con la precariedad laboral de los trabajadores que las erigen, muchos de ellos procedentes de zonas rurales que emigran a las metrópolis buscando una vida mejor.



Fig. 1. Xing Danwen Urban fiction, image 0. Fuente Cortesía de la artista (2004).

El presente artículo se centrará en la serie *Urban Fiction* (desarrollada desde el año 2004 hasta la actualidad) de Xing Danwen (1967, Xi'An) para analizar qué se esconde detrás del lujo y el sofisticado diseño de las nuevas urbanizaciones. Es importante recordar que Xing Danwen estudió Bellas artes en la Academia de Xi'An, especializándose en pintura, y fue a vivir a Beijing en 1988, formándose posteriormente en Nueva York en la *School of Visual Arts* entre 1998 y 2002 (Ventroyen, 2006: 25). Dicha artista formó parte de la primera generación de artistas que empezaron a investigar la fotografía experimental (*shiyan shying*) en los años noventa en China, entendiendo la fotografía como un instrumento para capturar los cambios vividos a raíz de las reformas promovidas por Deng Xiaoping. Asimismo, en dicho contexto, tal y como el historiador y curador Wu Hung indica, los artistas comenzaron a explorar a través del lenguaje fotográfico, trascendiendo el trabajo documental con el fin de desdibujar los límites entre la realidad y la ficción para narrar así sus propias experiencias (Wu Hung, 2004: 12).

Xing Danwen, en el proyecto *Urban Fiction,* crea unos espacios teatrales –a partir de maquetas reales de edificios contemporáneos– en los que presenta y representa pequeños dramas urbanos con los que señala la soledad, el aislamiento, la violencia y el vacío existencial de los sujetos que habitan en dichas urbes, ahondando en las relaciones entre las persones y los espacios que ocupan (*Fig.1*). La propia artista expone en su declaración de intenciones sobre dicha propuesta:

> In Urban Fiction, the city becomes unreal, synthetic, and almost empty of its inhabitants. The artist inserts theatrical scenes into a series of photographs of promotional models used by real estate companies, with her as the main actor in playful, fictitious incidents. Hovering between reality and fantasy, the scenes compensate for the sense of emptiness in exponentially-expanding cities (Página oficial de Xing Danwen).

Xing Danwen recurre a la fotografía, el arte de acción y a la para-teatralidad para construir estas ilusiones urbanas enfocando distintas problemáticas de la sociedad actual ocultas en unos escenarios monumentales. En relación a esta estrategia comunicativa Madeline Eschenburg señala el juego de "meta-pictures" entre la realidad y la ficción, representando la propia artista a los personajes femeninos

[1] Ke Fang y Yan Zhang denominan el ODHR (Beijing Old and Dilapidated Housing Redevelopment program), que empezó en 1990, como: "a large-scale speculative form of development involving massive demolition and ruthless displacement, resulting in enormous social and cultural costs" (Ke Fang y Yan Zhang, 2003: 149).

que ubica –a partir de la edición digital– en las fotografías de maquetas arquitectónicas reales de edificios ya construidos (Eschenburg, 2009: 63). Xing Danwen participa en las instantáneas que fotografía, caracterizándose como las distintas mujeres que transitan en tales escenografías. Y, justamente, el curador y crítico de arte Zhu Qi analiza la relación de la fotografía con el arte de acción en China y cómo ciertos artistas –como Miao Xiaochun, Zhao Bandi y Hong Hao– decidieron disfrazarse y protagonizar unas imágenes en espacios reales o bien construidos para reflexionar sobre las reformas sociales y urbanísticas (Zhu Qi, 2007*:* 11)[2]

2. REALIDAD Y FICCIÓN EN LA CIUDAD GLOBAL

Xing Danwen explica que, después de viajar por Europa y de vivir en los Estados Unidos unos años, observó cómo los paisajes urbanos y las ciudades modernas cada vez son más parecidas en un mundo globalizado. Dicha reflexión suscitó el inicio de su serie *Urban fictions* cuando regresó a China, en 2002, y pudo ver el profundo cambio de su país de origen:

> I have seen many photo-artists working on the subject of urbanization. Some of them have expressed their concepts well about how modernization and globalization have made cities similar everywhere, but mostly their work is based on straight shots of real cities, of very similar places. It makes me very conscious and alerts that I should definitely not repeat the same, but instead create something new, fresh, different and original in my own way. It is very important. For a long time I was not ready, not finding my own language on this urban subject. Then, in late 2003, when I was travelling by train in Europe, suddenly a clear idea jumped into my mind: I wanted to do the complete opposite, starting from a fake landscape to talk about its reality (Xing Danwen y Britta Erickson, 2006).

Tal y como indica Xing Danwen numerosos artistas en la década de los noventa retrataron y relataron la destrucción del patrimonio y de los barrios de *hutongs* a la vez que enfocaron diversas problemáticas estrechamente relacionadas con los nuevos planes urbanísticos: los procesos de gentrificación, la destrucción del tejido social y la precariedad laboral. Los procesos de homogenización de las ciudades propios de la globalización, la urbanización a gran escala y cómo afectan tales transformaciones a los ciudadanos, son temas centrales en el trabajo de diversos artistas que hablan desde su propia experiencia y desde las vivencias de su comunidad. A modo de ejemplo es pertinente citar a Wang Jingsong y su proyecto *One Hundred Signs of Demolition (*Chai*)* (1999), en el que retrató un centenar de casas con el carácter *chai* (拆) en su fachada que indicaba su pronta demolición, y también a Zhang Dali quien en *Demolition* (1998) recorrió los barrios de Beijing para captar con su cámara las ruinas urbanas desde su propio prisma. RongRong capturó con sus fotografías la demolición de Beijing (entre 1996 y 1997) observando lo que encontraba en las ruinas y, con su esposa y fotógrafa INRI, realizaron la serie *Liulitun* (2001-2003) en la que muestran la destrucción de su distrito y de su propio hogar[3]. Yin Xiuzhen es otra artista conceptual que creó varias instalaciones, como *Transformation* (1997) y *Sunning the Tiles* (1998), en las que recolectó tejas –de las numerosas casas tradicionales destruidas (*siheyuan*) de su vecindario– ubicando en cada una de ellas una fotografía que documenta la memoria del barrio e inició, en el nuevo milenio, la serie *Portable City series* (2001 hasta la actualidad) donde reflexiona sobre la homogenización de las grandes ciudades construyendo –dentro de maletas– el perfil de varias capitales internacionales con ropa usada de los ciudadanos de cada lugar, impregnando de este modo dichas metrópolis de la memoria de las personas que las habitan. Estos artistas y también los cineastas de la llamada "Sexta generación", como Jia Zhangke, para citar algunos ejemplos representativos, utilizan la creación para enfocar la trepidante transformación de las grandes ciudades, como Beijing y Shanghái,

---

2 Zhu Qi explica: "In the hands of these artists, dressing-up completed the transformation of the method of recording body art into a form of expression particular to photography. These photographed images are strikingly similar to theatre photographs, but they are becoming increasingly popular among young artists and are used more and more in artistic practices" (Zhu Qi, 2007*:* 15-16).

3 RongRong explica de su serie *Fragments* (Beijing 1998)**: "**Creo que no podemos distinguir claramente el mundo interior del mundo exterior, lo real de lo imaginario. (…) Encontré estos negativos en casas en ruinas y pensé que quizás había historias interesantes escondidas en los negativos. Amplié los negativos y encontré que principalmente albergaban escenas eróticas y familiares, fue muy emocionante. En una exposición positivé estos negativos y amplié las imágenes. Quería hablar de lo que sentí al descubrir estas imágenes" (Rong Rong en Manonelles Moner, 2011: 136-137).

denunciando la destrucción del patrimonio para construir rascacielos y nuevas viviendas de lujo[4].

Aquí es importante remarcar que Xing Danwen muestra el impacto de los nuevos planes urbanísticos sin mostrar ruinas urbanas, decidiendo articular una estrategia distinta: fotografiar maquetas reales –procedentes de relevantes compañías inmobiliarias– que proyectan las arquitecturas modernas y los sueños de una "vida feliz"[5]. Xing Danwen aprovecha la estética publicitaria, propia de las maquetas para vender nuevas promociones urbanísticas, con el objetivo de profundizar en los cruces entre la verdad con la ilusión. Contrapone dos mundos: el pasado (la estructura urbana y social de los *hutongs*) y el presente (las nuevas construcciones) y señala –en los dramas humanos que inserta en tales escenografías– las fisuras de los majestuosos rascacielos:

> It makes a big contrast, and there's always the positive part and the negative side. When people who live in old, very crowded courtyard houses suddenly have to move to high-rise buildings, they feel happy to have a toilet, a kitchen and all the basic conveniences. At the same time, they are no longer living as a big family with their neighbours. In the new, massive residential buildings, people might never even bump into their neighbours in the elevator. People might have a bigger space to themselves — and yet feel very isolated and lonely in their heavenly cubes (Xing Danwen y Britta Erickson, 2006).

Precisamente, la artista se centra en explorar el aislamiento y la soledad en estas lujosas viviendas. En la posproducción de las fotografías de las maquetas es donde injerta las instantáneas digitales, que trabaja con Photoshop, que muestran unos pequeños melodramas con los que juega entre lo real y lo ficticio. Dentro de estas historias encontramos escenas banales en las que minúsculos personajes van a hacer la compra, se bañan, toman el sol, leen una revista, riegan las plantas o miran por la ventada aunque también aparecen otras narrativas como una novia que se fuga, un amante que se fuga cuando llega el marido a casa y el encuentro pasional de una pareja. Otras imágenes evocan historias más trágicas como un asesinato (*Fig.2*), un accidente de tráfico o una mujer a punto de saltar desde lo alto de un rascacielos.



Fig. 2. Xing Danwen Urban fiction, image 0. Detalle. Fuente Cortesía de la artista (2004).

Es significativo remarcar, como ya se ha apuntado, que Xing Danwen protagoniza todos los personajes femeninos de las fotografías. De este modo la artista revela que el proyecto deviene más personal aunque remarca que trasciende su propia experiencia puesto que su objetivo es enfocar una realidad social. En relación a las escenas la artista explica:

> Somehow I think our life is really like a soap opera. It can be very normal, repetitive and dull, but it also can be dramatic. Actions like accidentally killing a lover, or going to jump off the building to commit suicide or being in car accidents are rare, but at the same time still very possible (Xing Danwen y Britta Erickson, 2006).

Con estas fotografías monumentales, con diminutos protagonistas, Xing Danwen habla de la realidad

[4] Es importante subrayar la trepidante velocidad de dicha transformación urbanística y el proceso de homogenización de las capitales mundiales como apuntan Brown y Schirokauer en relación a Beijing: "se están volviendo globales estéticamente, ya que se encarga a prestigiosos arquitectos europeos que diseñen edificios con los estilos más modernos" (Brown y Schirokauer, 2006: 447).

[5] Es preciso mencionar a Wang Qingsong, quien utiliza lo que denomina "fotografía de plató" para enfocar el impacto de la transformación que ha experimentado China. En su obra Dream of migrants (2005) recrea la escenografía de un edificio, antes de ser destruido, en el que muestra las expectativas de los trabajadores precarios. Xing Danwen y Wang Qingsong coinciden en la estrategia de crear escenografías, pequeños dramas que sintetizan el impacto de la transformación urbanística (Manonelles Moner, 2017).

hipnótica de la modernización en China, como apunta Jean-Claude Ventroyen, a la vez que reflexiona sobre un mundo globalizado en el que las arquitecturas –cada vez más clonadas– definen nuestras vidas (Ventroyen 2006: 25). Asimismo, Jean-Claude Ventroyen expone: "On pourrait croire que la photographie est tout d'abord l'art de la vérité. Mais Danwen en fait l'art du faux, avec un soupçon de vérité caché dans les petits personnages qu'on ne voit pas au premier regard" (Idem). Ventroyen observa cómo el espectador debe fijarse bien para poder discernir lo que acontece en estas historias, protagonizadas por mujeres principalmente, que recogen los sueños de felicidad que venden los anuncios publicitarios. Gu Zheng subraya que Xing Danwen confronta el eterno conflicto entre las ilusiones y la realidad: "Through a corner in a high-rise building, one gets to see the question and the "truth" that reside behind luxury and indifference: to what extent can people be the masters of their own destiny?" (2006: 96). En una dirección parecida, Eschenburg reflexiona sobre los microcosmos que propone Xing Danwen para retratar la sociedad moderna global y enfocar los efectos de la urbanización en la vida de las personas:

> Using photographs of architectural maquettes as her backdrop, she focuses on the incongruity of the organic person acting within very inorganic and modern architectural spaces. In her most recent series, *Wall House,* Xing closely explores the sense of isolation that comes with modernization (Eschenburg, 2009: 53).

Eschenburg destaca la singular relación que se crea entre los individuos y el espacio, advierte de la atractiva estética de las imágenes publicitarias y observa que, si se miran con detenimiento fichas fotografías, podemos descubrir algo inquietante, siniestro, aquello que se oculta y no se explica. Además, señala el sentimiento de melancolía y alienación que impregna las escenas y la poca o nula interacción cuando coinciden dos o tres personajes: "Although the women appear to be content, a certain melancholy pervades the work. They live closet to one another and yet are alone, completely unaware of each other's presence (Eschenburg, 2006: 59).

3. URBAN FICTION: EL VACÍO EXISTENCIAL EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

Urban fictions presenta el vacío existencial de una sociedad capitalista que fragmenta el tejido social y aísla a sus ciudadanos, apareciendo –en la mayoría de imágenes– mujeres solas, sin un entorno familiar o de amistades. Las maquetas, la publicidad, los edificios de diseño modernos, fríos y deshumanizados, enlazan con el simulacro propio de la "sociedad del espectáculo" en la que la apariencia y la ficción son esenciales (Debord, 1999). El historiador y curador Wang Chunchen reflexiona sobre distintos tipos de fabricación de imágenes e imaginarios, en la fotografía experimental en China, que cuestionan lo que se oculta detrás de aquello espectacular (Wang Chunchen, 2008: 29-30-31). Wang Chunchen se refiere al simulacro en tales imágenes y las relaciona con el pensamiento de Jean Baudrillard, quien advierte cómo en las sociedades posmodernas se confunde la realidad y lo ilusorio al regirse por la lógica de la simulación (Baudrillard, 2005: 40). Xing Danwen en una entrevista hace referencia a la estrategia comercial de los *showrooms*, que crean sueños para quienes compren y residan en las sofisticadas villas de estética occidental, llamándose uno de estos proyectos con el simbólico y paradójico nombre de "Utopía":

> "There was one called IT Utopia — apartments for young couples or singles who work in the IT industry. They built the kitchen in the Western way because I think they were expecting the buyers to be like the Western clerk in the office and not cook at home. My immediate reaction was this kitchen is impossible to cook like Chinese — so straight away I was thinking about what kind of lifestyle you have to live in this sort of planned space" (Xing Danwen en Flynn, 2009: 64).

Xing Danwen, a partir de maquetas reales, fabrica imágenes que contienen situaciones cotidianas que muestran determinados conflictos vinculados con el modo de vida de una sociedad neoliberal. La artista relaciona los melodramas que encontramos en *Urban fictions* con su serie *Wall House* (2007) (*Fig.3*), en la que también ahonda en la relación de las personas con los espacios arquitectónicos modernos. La artista, a partir de las cuatro imágenes fotográficas y el vídeo digital que conforman la serie *Wall House*[6], profundiza en la soledad y el asilamiento social, siendo la protagonista una figura femenina:

> We can be so close but at the same time so far away from each other physically and emotionaly. This

[6] Dicha serie fue realizada en el marco del *Wall House Foundation Residency Program*, en Holanda, durante las dos semanas que la artista residió sola en *Wall House* diseñada por el arquitecto John Hejduk y construida el año 2001.

> is [how] I picture big cities. As the material quality of life has improved, less intimacy remains; the more a city develops and expands, the further we are alienated from one another. Loneliness becomes a fact, which envelops our everyday life and feelings (Página oficial de Xing Danwen).

Estas cuestiones vinculadas con las sociedades globalizadas también son tratadas en otras series como *disCONNEXION* (2002-2003) en la que –mediante diversas fotografías realizadas en Guangdong– muestra los escombros electrónicos trasladados a China procedentes de diversos países occidentales (Gu Zheng, 2006: 93). Xing Danwen explica que viajó en diferentes ocasiones a la zona del delta del Río de la Perla, en el sur de China, y contactó con los responsables de distintas *fábricas para poder fotografiar* los desechos. Asimismo, en *Duplication* (2003) retrata montañas de juguetes infantiles fragmentados y revela que la metodología de trabajo fue distinta a la de *disCONNEXION*, puesto que capturó los fragmentos de muñecas y muñecos en las fábricas –antes de ser convertidos en objetos para un mercado global– sin preparar previamente el escenario. Es relevante apuntar, como la propia artista indica, que dichas muñecas, por las que ella misma había sentido fascinación de niña, reproducen un modelo de belleza caucásica estereotipada (Xing Danwen en Blink, 2013). Estas muñecas pueden relacionarse con las construcciones culturales que la sociedad proyecta en los niños y las niñas y, en esta dirección, es significativo señalar que Eschenburg advierte que las protagonistas de la serie *Urban fictions* parecen Barbies en sus mansiones y coches de plástico (2009: 58).

Xing Danwen encarna distintos roles, ella misma "re-presenta" unas figuras que responden a los cánones de belleza preestablecidos realizando distintas actividades como maquillarse, ir a comprar o brocearse. No obstante, la artista también se adentra en las vidas rotas: las peleas, los accidentes, asesinatos y suicidios. En relación a la fotografía que muestra una mujer en lo alto de un rascacielos, antes de precipitarse al vacío (*Image* 17, *Urban Fiction*, 2004), explica su propia vivencia con una amiga cercana que se suicidó saltando de un edificio:

> There was a story, for example, in the suicide scene – the picture of the small office/home building with the lady standing on the top. One of my best girlfriends, who was a chief editor for *Elle*, jumped off a tower. Several other women, who I know but who were not close friends, have committed suicide by jumping off buildings. So this is part of my own experience (Xing Danwen y Merlin, 2018).

Estas vidas truncadas, la angustia, la depresión, aparecen enmarcadas en unos espacios blancos, asépticos, modernos, deshumanizados que impactan psicológicamente en sus habitantes[7]. Justamente, Wu Hung alerta sobre las consecuencias que conlleva la rápida urbanización y la alienación de los ciudadanos: "In theory, demolition and relocation were conditions for the capital's modernization. In actuality, these conditions brought about a growing alienation between the city and its residents: they no longer belonged to one another" (Wu Hung, 1999: 112). Este sentirse perdido, aislado, puede verse en las minúsculas dimensiones de las figuras humanas ubicadas en unas maquetas que paradójicamente venden unos modelos de vida "ideales". Dentro de tales parámetros es pertinente mencionar la exposición *Prescription for life* (2019), que tuvo lugar

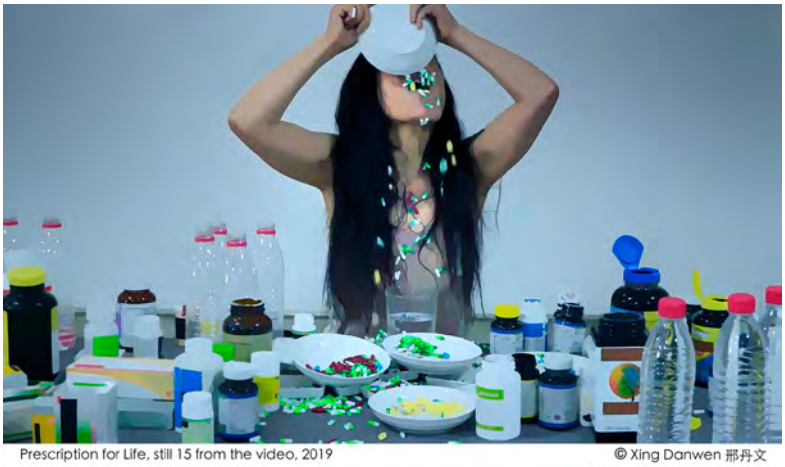


Fig. 4. Xing Danwen. Prescription for life. Fuente: Cortesía de la artista (2019).

[7] El artista Li Wei desde una perspectiva más grotesca y satírica, todo y que con la misma voluntad de alertar sobre la competitividad y la presión social que padecen muchos ciudadanos, en su obra 25 levels of freedom (Beijing, 2004) –en la que puede verse como un hombre empuja al artista desde lo alto de un rascacielos– utiliza también el arte de acción, la fotografía y el retoque digital para crear una impactante imagen de denuncia social.

en la galería Boers-Li Gallery en Beijing, en la que Xing Danwen continúa denunciando las consecuencias psíquicas del modus vivendi actual. En dicha exposición Xing Danwen presentó diversas instalaciones y un vídeo de animación en el que ella misma es la protagonista (12 minutos). En el vídeo se recoge la performance de Xing Danwen en la que raciona comprimidos, los pone en platos pequeños y empieza a ingerirlos de manera compulsiva, devorándolos, hasta llegar a tener arcadas (*Fig.4*). Con dicho trabajo Xing Danwen alerta sobre cómo han aumentado las denominadas enfermedades del "vacío"[8], como consecuencia de la presión social y laboral, a la vez que advierte sobre la sobre-medicalización de una sociedad neoliberal deshumanizada en la que los psicofármacos se convierten en una especie de elixires para evitar temores, tristezas y el vacío existencial. Al igual que en *Urban Fiction* y *Wall House* mezcla la realidad con la ficción para profundizar en el malestar social, sistémico, y contrasta los ideales y anhelos de una "vida feliz" con una realidad en la que la enfermedad, la muerte y los conflictos forman parte de la existencia.

4. CONCLUSIONES

> Xing uses *Urban fictions* to suggest that modernity's impersonal architectural spaces impose a human penalty: rebuilding lost personal identity, and by implication, lost collective identity, may prove to be greater challenge than rebuilding a demolished architectural environment (Eschenburg 2009: 63)

Madeline Eschenburg remarca cómo la serie *Urban fictions* señala la pérdida de una identidad individual y colectiva en un contexto globalizado de planes arquitectónicos impersonales, deshumanizados. No estamos hablando solamente del impacto urbanístico en la destrucción del patrimonio cultural, con la demolición de los barrios de *hutongs,* sino que estas ficciones urbanas desvelan aquello que queda desdibujado en la proyección de una "vida mejor". Eschenburg recalca el aspecto siniestro que puede hallarse cuando el espectador se aproxima para observar las existencias de las diminutas figuras que residen en unas maquetas que proyectan unas vidas "ideales" (Eschenburg 2009: 59).

Xing Danwen fotografía de manera singular el impacto de la globalización y la rápida urbanización, centrándose en cómo afecta a las personas la sociedad de consumo descarnada. Pues es preciso recordar que en varias de las escenas que teatraliza aparecen las protagonistas aisladas, solas, alienadas. Dichos estados de ánimo impregnan unos espacios monumentales, iluminados con luz artificial, que acentúan la desconexión entre las figuras y su entorno arquitectónico y social. Las maquetas, todo y ser reales, potencian la confusión entre la realidad y lo ilusorio, pueden recordar los espacios de los "no lugares" propios de la sobremodernidad, a los que se refería Marc Augé, en los que no se generan relaciones ni identidades sino solamente similitud, soledad, siendo tales espacios imposibles de habitar (Augé, 2000: 107). Desde distintas estrategias Xing Danwen ahonda en la relación entre el espacio público y el espacio privado, entre lo individual y lo colectivo, entre un malestar individual y un malestar sistémico.

La propia artista, dentro de un proceso performativo, se caracteriza y representa a las mujeres de sus historias y de este modo construye sus relatos, a partir de la para-teatralidad y de secuencias con una cadencia cinematográfica. Explora tales distopías desde dentro –siendo ella misma la protagonista y haciendo que el espectador se aproxime como un voyeur– aunque también contempla la escena desde la distancia, desde fuera. Establece vasos comunicantes entre lo micro y lo macro, entre las pequeñas historias cotidianas con personajes diminutos (dentro de unas maquetas que recuerdan las casas de muñecas) y la macro economía mundial.

En definitiva, Xing Danwen transforma sus imágenes en mecanismos para fomentar un pensamiento crítico e interpelar de manera directa a un público transnacional, puesto que en varios de sus proyectos, como *Urban Fiction* (de 2004 hasta la actualidad), *Wall House* (2007) y *Prescription for life* (2019), trata problemáticas globales (Fok, 2014: 270). La creación deviene un instrumento para mostrar distintos conflictos y generar un espacio de debate y reflexión tal y como expone la artista: "I do not feel that I am really giving a clear comment or saying there is a problem. My method is just to create a conflict and put all the elements on the table so that the audience can participate in it and begin a discussion" (Xing Danwen y Merlin).

[8] El filósofo Santiago López Petit reflexiona sobre las llamadas "enfermedades del vacío" vinculadas a la explotación laboral, a la precariedad, al sistema capitalista, señalando que el 70% de las bajas laborales de larga duración corresponden a trabajadores con trastornos mentales (López Petit, 2014: 71).

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, M., (2000). *Los "no-lugares", Espacios del anonimato: una antropología de la Sobremodernidad*. 5a edición. Barcelona: Gedisa.

BAUDRILLARD, J., (2005). *Cultura y Simulacro*. 7a edición. Barcelona: Kairós.

BROWN, M. y SCHIROKAUER, C. (2006). *Breve historia de la civilización china*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

DEBORD, G. (1999). *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-Textos.

ERICKSON, B. y XING DANWEN. (2006), "Interview with Xing Danwen to Talk about Urban Fiction By Britta Erickson" en *Gallery TPW exhibition Xing Danwen*: *Urban Fiction* May 6 to June 10, 2006. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2006_TPW_en.pdf* (última consulta: 1 de abril de 2020).

ESCHENBURG, M. (2009), "Xing Danwen: Revealing the Masquerade of Modernity" en *Yishu,* Julio/agosto, Vol. 8, Num. 4, 2009, pp. 51-66. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2009_YISHU_en.pdf* (última consulta: 6 de abril de 2020).

FLYNN, P. (2009), "Xing Danwen" en *Artist Profile,* Num. 7, Australia, 2009, pp. 61-64. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2009_ArtistProfile_en.pdf* (última consulta: 6 de abril de 2020).

FOK, S. (2014). "The reception of Xing Danwen's Lens-based Art Across Cultures" en YING-LING HUANG, M. (ed.), *The reception of Chinese Art Across Cultures.* Cambridge: Cambridge Scholars publishing,

GU ZHENG. (2006). "Projecting the reality of China through the lens: on the artistic practice of Xing Danwen" en *Yishu,* Marzo, 2006, pp. 91-96. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2006_YISHU_en.pdf* (última consulta: 9 de abril de 2020).

KE FANG y YAN ZHANG (2003). "Plan and market mismatch: Urban redevelopment in Beijing during a period of transition". *Asia Pacific Viewpoint,* Vol. 44, No. 2, August 2003, pp. 149–162.

LÓPEZ PETIT, Santiago (2014). *Hijos de la noche*. Barcelona: Editorial Bellaterra.

MANONELLES MONER, L. (2017). "The glory of hope: la espectacularización y el simulacro en el arte experimental en China" en BIEDERMANN, A.; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J.; SANZ FERRERUELA, F. (eds.), *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

__ (2011). *Arte experimental en China, conversaciones con artistas.* Barcelona: Editorial Bellaterra.

MERLIN, M. y XING DANWEN. (2018). "Xing Danwen entrevistada per Monica Merlin, 2013, Beijing" (publicada el 2018) en *Tate Research Centre: Asia. Women artists in Contemporary China.* Disponible en *https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xing-danwen* (última consulta: 7 de enero de 2020).

XING DANWEN. (2013). "Interview" en *magazine BLINK*, febrero 2013, Korea. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2013_BLINK.pdf* (última consulta: 1 de abril de 2020).

Página oficial de XING DANWEN. Disponible en *http://www.danwen.com* (última consulta: 20 de junio de 2020).

VENTROYEN, J. C. (2006). "Les minidrames de Xing Danwen" en *Le Soir*, 27 de diciembre de 2006, p. 25. Disponible en *http://www.danwen.com/web/press/pdf/2006_LeSoir_fr.pdf* (última consulta: 10 de mayo de 2020).

WANG CHUNCHEN (2008). "Image fabrication and contemporary photo-imagery art" en *Fabricating images from history*. Beijing: Chinablue, pp. 28-40.

WU HUNG (1999). *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century.* Chicago: University of Chicago Press.

WU HUNG (2004). *"Between past and future, a brief history of contemporary Chinese photography"*, en *WU HUNG; PHILIPS, C.* (eds), *Between past and future, new photography and video from China.* The Smart Museum of Art at University of Chicago, Chicago, United States International Center of Photography, New York, United States Steidl Publishers, Gottingen, Germany.

YEH, A. G. O.; XU JIANG et al. (2011). *China's post-reform urbanization: retrospect, policies and trends*. Londres: International Institute for Environment and Development (IIED)

ZHU QI. (2007). "A starling new vision! A system in transition and self-portraiture. Avant-garde photography in China since 1990", en ITURRIOZ, S. (ed.), *Zhù Yi.* ARTIUM, Instituto Cultura Del Ayuntamiento Barcelona. Barcelona: Lunwerg Editores.

VISIONES DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA AFRICANA ESCRITA POR MUJERES

Urban views in African literature written by women

Elena Marcén Guillén
Doctora en Historia del Arte (Madrid)
elena_marcen@yahoo.es

Resumen

La ciudad como escenario literario es un tópico que ha dado lugar a múltiples análisis en la teoría y la crítica literarias, por su poder sugestivo y evocador. La narración de la ciudad teje el telón de fondo en el que se desarrolla la acción y nos ayuda a componer una imagen mental del decorado por el que circulan los personajes. En esta comunicación proponemos recomponer la imagen urbana a partir de las producciones literarias de una serie de escritoras africanas contemporáneas. Aunque es inevitable cuestionar la propia denominación de literatura africana, lo cierto es que, a pesar de la diversidad y amplitud del continente y las peculiaridades de cada país, existen una serie de denominadores comunes (económicos, culturales y artísticos) que caracterizan la literatura escrita por mujeres en distintos lugares de África. Así, planteamos analizar las referencias urbanas que aparecen en cinco textos escogidos de las escritoras senegalesas Fatou Diome y Ken Bugul y las nigerianas Buchi Emecheta y Chimamanda Ngozi Adichie, con el objetivo de mirar la ciudad a través de los ojos de las protagonistas de los relatos. Este recorrido reviste un especial interés cuando se aborda la cuestión de la inmigración, uno de los temas que aparecen de forma constante. Por ello, analizaremos los contrastes en la manera de reflejar las imágenes urbanas de los países de origen y de acogida.

Palabras clave

Literatura africana, mujeres escritoras, imagen urbana, inmigración.

Abstract

The city environment as a literary setting is a topic that has been subject to multiple studies in literature theory and criticism, for its suggestive and evocative power. The narration of the city creates the background where the action takes place and helps us compose a mental image of the scenery through which the characters transit. In this paper we propose to rebuild the urban image from the literary works of a series of contemporary African women writers. Although it is inevitable to even question the term 'African literature' itself, the truth is that, despite the diversity and breadth of the continent and the peculiarities of each country, there are a number of common denominators (economic, cultural and artistic) that characterize the literature written by women in different parts of Africa. Thus, we propose to analyse the urban references that appear in five novels and short stories of writers such as Fatou Diome and Ken Bugul (Senegal) and Buchi Emecheta and Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria), with the aim of looking at the city through the eyes of the protagonists of the stories. This journey is especially interesting when addressing the issue of immigration, one of the topics that appear constantly in these stories. Thus, we will study the contrasts in the way of reflecting the urban images of the home and the host countries.

Keywords

African literature, women writers, urban views, immigration.

1. INTRODUCCIÓN

Analizar la representación de la ciudad en la literatura contemporánea permite no solo reconocer los lugares por los que transitan los personajes, sino también comparar las diferentes maneras de percibir la ciudad y relacionarse con ella. Cuando además se produce una migración, es interesante constatar que no se refleja de la misma manera la ciudad de origen y la de acogida. Para centrar nuestro estudio, hemos seleccionado cuatro escritoras africanas que forman parte de lo que se ha dado en llamar "literaturas emergentes" (Díaz y Aragón, 2005: 11): Fatou Diome y Ken Bugul (Senegal), y Buchi Emecheta y Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria)[1]. A través de cinco textos escogidos de estas autoras, analizaremos las distintas alusiones a los espacios ciudadanos que aparecen en estas narraciones, así como el papel más o menos relevante que juega la ciudad en el desarrollo de la trama.

Para clasificar los elementos de geografía urbana, seguimos parcialmente la propuesta de Laura Eugenia Tudoras en su tesis doctoral *La configuración de la imagen de la ciudad en la literatura postmoderna* (2004), que distingue entre espacios abiertos y espacios cerrados, aunque dentro de estos últimos proponemos nuestra propia clasificación y analizaremos el ámbito doméstico, el laboral, los espacios de ocio y socialización (bares y restaurantes), las tiendas y supermercados, las infraestructuras sanitarias y los medios de transporte.

2. LA LITERATURA AFRICANA ESCRITA POR MUJERES

A la hora de hablar de literatura africana, es conveniente preguntarse si tiene sentido agrupar en un mismo concepto las manifestaciones culturales de todo un continente. Parece más bien una perspectiva reduccionista y eurocéntrica; una etiqueta que rechazaríamos utilizar para referirnos a otros contextos. "Es como si existiera una manera de escribir africana y otra europea", en palabras de Ken Bugul (Jurado, 2018). Siendo muy conscientes de esto, sin embargo, hay que reconocer que la literatura de los distintos países africanos sí comparte un contexto de producción postcolonial y una serie de rasgos económicos, culturales e históricos; más allá de eso, la especificidad de cada país y de cada autor/a rechaza la utilización de etiquetas.

Por otro lado, ¿qué decir de la literatura escrita por mujeres? Parece claro que no resulta procedente hablar de "literatura femenina"; sin embargo, como destacan Pereyra y Mora, "Sería de una simpleza casi criminal tanto atribuir cada característica de un texto o de un autor a su sexo como intentar hacer tabla rasa y pretender que este factor no tiene influencia alguna" (Pereyra y Mora, 2000: sin n/p). De hecho, en la literatura escrita por mujeres africanas a partir de los años 70 existe un denominador común que tiene que ver con la puesta en cuestión del rol de la mujer (en las sociedades pre y postcoloniales) y con una actitud crítica frente a la relación de África con Occidente (Díaz, 2002: 26-28).

Podríamos hablar largo y tendido de estas cuestiones de denominación, pero no es nuestro objetivo; nos limitamos a constatar las dudas en cuanto a las etiquetas y a expresar nuestra voluntad de tomarlas con cautela.

3. LA CIUDAD EN LOS TEXTOS DE DIOME, BUGUL, EMECHETA Y ADICHIE

3.1. Los espacios abiertos: calles, plazas, monumentos…

En todos los textos analizados se produce una migración, es decir, el abandono del país de origen para llegar a un nuevo contexto en el que transcurre buena parte de la acción y que plantea casi siempre un choque cultural más o menos acentuado. Las ciudades de acogida representan el presente, mientras

[1] Se han escogido las novelas *En un lugar del Atlántico* (Fatou Diome), *El baobab loco* (Ken Bugul) y *Kehinde* (Buchi Emecheta) y los relatos "Los concertadores de bodas" y "Algo alrededor de tu cuello" (Chimamanda Ngozi Adichie), ambos incluidos en la antología *Algo alrededor de tu cuello*.

que las ciudades y pueblos de origen son más bien un recuerdo de infancia y de un pasado añorado o dejado atrás de forma consciente. Las referencias a la ciudad son más frecuentes en relación con los países a los que emigran las protagonistas (Francia, Bélgica y Estados Unidos) que con los de procedencia (Nigeria y Senegal).

De Dakar, por ejemplo, simplemente sabemos por la protagonista del *Baobab loco* que "por la calle la gente iba vestida a la occidental" (Bugul, 2018: 138) y que la imagen de la ciudad se construye no solo a partir de sus características físicas sino también por medio de sus habitantes:

> La ciudad con sus mendigos y sus coches, sus calles asfaltadas, sus barrios populosos donde los niños jugaban en la carencia pero felices; el carbonero, las chicas ingenuas delante de sus casas, su centro con edificios altos y cerrados, sus mercados y sus olores (Bugul, 2018: 165).

Del pueblo de origen de la joven solo se dan algunas pinceladas que nos hablan de texturas y colores, así como de los ruidos y del ambiente general: "Las chozas eran amarillas, las altas hierbas amarillas, la arena amarilla, los seres humanos amarillos" (Bugul, 2018: 13); "Visto de lejos, el pueblo, hecho de barro y de techos de paja seca, parecía ofrecerse como una virgen a la vida. A pesar de su apariencia inanimada, bullía como un termitero" (Bugul, 2018: 16).

Buchi Emecheta da algo más de detalle de Lagos (Nigeria), ciudad de la que procede el matrimonio protagonista de *Kehinde* (y a la que ambos volverán en un momento dado), siempre en relación con el carácter ruidoso y populoso de la ciudad; ese "animado, ruidoso y pintoresco Lagos" (Emecheta, 2008: 139) que es "un torbellino de humos, bocinas de coche, grandes autobuses amarillos que corrían a toda velocidad, minibuses abarrotados hasta los topes y gente" (Emecheta, 2008: 91). El tráfico como elemento definitorio de la capital nigeriana aparece también en los textos de Chimamanda Ngozie Adichie: "Había mucho tráfico, siempre había mucho tráfico en Lagos, y cuando llovía era el caos. Las carreteras se convertían en charcos lodosos, los coches se quedaban atascados" (Adichie, "Algo alrededor…", 2015: 122).

La acción de la novela *En un lugar del Atlántico*, de Fatou Diome, transcurre entre Estrasburgo y la isla senegalesa de Niodior, de la que es originaria Salie, la protagonista. La imagen que se construye del pueblo en la novela viene de los recuerdos de Salie: "mi memoria distingue el alminar de la mezquita, petrificado en sus certezas, y los cocoteros que balancean sus cabelleras en una despreocupada danza pagana" (Diome, 2004: 13). Una de las pocas referencias a una ciudad senegalesa que encontramos en la novela de Diome alude a los efectos negativos del turismo en la ciudad costera de M'Bour (Diome, 2004: 210).

Por su parte, Londres, París, Bruselas y algunas ciudades estadounidenses son lugares de inmigración. Kehinde, rol principal de la novela homónima, vive en Londres desde hace tiempo; sus hijos han nacido en Reino Unido y ella disfruta de una estabilidad lograda gracias a su trabajo en una sucursal bancaria. De Londres no se menciona el centro ni los lugares turísticos; las únicas referencias remiten a Leyton, el barrio del este de la ciudad en el que vive la familia: "solo puertas cerradas y coches aparcados, y unos cuantos árboles esqueléticos" es la anodina imagen de su calle (Emecheta, 2008: 73). La única alusión al centro de la ciudad es Harley Street, donde Kehinde recuerda haber visto paseando a una mujer sola y pensar que era una prostituta, a pesar de que "Nunca había sido un barrio de mala fama" (Emecheta, 2008: 167).

En *El baobab loco*, de Ken Bugul, hay constantes referencias a Bruselas, donde transcurre buena parte del libro. La protagonista, alter ego de la autora, transita por la ciudad y habita distintos lugares, siempre identificados, lo que permite ubicarlos en el mapa. La ciudad, en este caso, no es simplemente un decorado, sino que se convierte en el reflejo de la deriva personal de la protagonista. La ciudad asiste como un testigo mudo a la progresiva pérdida de referentes de Ken; a su manera de vivir, intensa y desenfrenada en su descubrimiento de la sociedad occidental, inicialmente idealizada, pero que pronto revela sus aspectos más sórdidos.

La primera impresión de Bruselas tras la llegada de Senegal se recibe en silencio y en la oscuridad de un autobús:

> Cada vez que salíamos de un túnel miraba a derecha e izquierda, los edificios gigantes, las tiendas iluminadas aun estando cerradas. Algunos transeúntes, algunos coches que giraban y rodaban en todos los sentidos, incluso a veces por encima de nosotros. (…) Era la primera vez que veía coches por encima de mi cabeza y eso me producía un efecto extraño (Bugul, 2018: 35).

Al inicio de su estancia en Bruselas, Ken visita la Oficina de Cooperación al Desarrollo que se encarga de los becarios senegaleses, un "edificio inmenso de hormigón, acero y cristal" (Bugul, 2018: 41). Desde uno de los despachos, Ken nos ofrece una visión de la ciudad poco frecuente: Bruselas, desde las alturas, le pareció una ciudad "gris como un mar en la estación de las lluvias" (Bugul, 2018: 42). La imagen urbana a vista de pájaro regresará al final de la novela, como cerrando un círculo; esta vez, se obtiene desde una de las habitaciones del hotel Hilton, cuando está llegando a su máxima expresión la degradación vital de la protagonista:

> Me levanté y me puse delante de la inmensa cristalera. Toda la ciudad se extendía hacia abajo como en un valle. Imaginé todo lo que podía ocurrir en cada despacho, cada taller, cada casa, las preocupaciones de los seres, sus ambiciones, sus metas, sus deseos. Yo me encontraba allí arriba, sin ambiciones, sin metas, sin deseos, porque carecía de ataduras (Bugul, 2018: 119).

Los elementos de geografía urbana van a ir adquiriendo paulatinamente connotaciones negativas. La Bruselas de esa primera impresión que deslumbra mientras se contempla desde el autobús del aeropuerto va mutando en una ciudad inhóspita, de lugares sórdidos, por los acontecimientos que allí se desarrollan o por las personas con las que se va relacionando el personaje.

El primer lugar en el que se aloja Ken es una residencia católica femenina, "un inmenso y silencioso edificio de estilo barroco" (Bugul, 2018: 35) ubicado en una plaza que se convierte en la proyección de sus expectativas, en la inocente emoción por comenzar una nueva vida en esa Europa que tanto ha imaginado e idealizado: "Era pequeña, proporcionada, armoniosa, dulce, sencilla y parecía ser cómplice de mis emociones" (Bugul, 2018: 40); "Esa plaza era reconfortante" (Bugul, 2018: 44). La visión de la plaza desde la ventana de la habitación transmite una sensación de calma que ya no será frecuente a partir de ahora.

Como decíamos, los lugares urbanos adquieren los valores de los episodios que en ellos tienen lugar. Cuando Ken decide interrumpir su embarazo, visita la consulta de un médico situada en una calle "triste", "sin identidad" (Bugul, 2018: 49). Las "calles sombrías de aquel barrio de la Estación de Luxemburgo" (Bugul, 2018: 55) parecen ser el reflejo de su estado de ánimo, una vez que ha tomado ya la decisión. La calle en la que vive en ese momento, la rue de Toulouse, se describe como "Adoquines más que nada" (Bugul, 2018: 56), una calle "triste como una mujer abandonada" (Bugul, 2018: 61).

En el caso de esta novela, adquieren pleno sentido las palabras de Asunción Rallo en relación con la ciudad entendida como lugar inhóspito, que entraña la pérdida de identidad del personaje:

> La ciudad revela sus problemas, obsesiones, sueños y fantasmas…; es pérdida del yo, desorientación, alienación, infierno. Escenarios y lugares llenos de mensajes, señales extrañas que distorsionan e imposibilitan la comunicación; desencuentros y pérdidas que convierten al hombre en náufrago, auténticos laberintos y espejos que surgen de su propia conciencia. (…) Un hombre que no se conoce a sí mismo, sin raíces y sin camino, tiene su correlato en la ciudad literaria del siglo XX (Rallo, 2011: 50).

Ken habitará otros espacios dentro de la ciudad: primero, vivirá en "un estudio en una calle situada en un barrio bastante alejado de la calle Rouge" (Bugul, 2018: 77); luego, en la calle de la Source, y, después, en un estudio "muy luminoso en un inmueble situado en la calle que vivía Laure", otra de sus amigas (Bugul, 2018: 110).

Aunque la acción principal transcurre en Estrasburgo, Fatou Diome habla en su novela de París a través de la descripción que hace uno de los personajes (el hombre de Barbès), que a su regreso a Niodior recrea una imagen de esplendor y vida fácil que poco tiene que ver con la miseria que vivió en realidad como inmigrante africano. Según él, París "era magnífico, y la palabra se queda corta. Incluso los japoneses fotografían todas las esquinas de la capital, dicen que es la más hermosa del mundo. (…) Parece que la torre Eiffel y el Obelisco toquen el cielo" (Diome, 2004: 88-89).

Es una de las escasísimas referencias a los monumentos emblemáticos de la ciudad, prácticamente ausentes de todos los textos analizados. Otra imagen, muy diferente, es la que Salie evoca al recordar una victoria del equipo de fútbol de Senegal; el escenario es, en este caso, la gran avenida de los Campos Elíseos:

> Mientras los senegaleses de París se alegraban, bajando por los Campos Elíseos, fueron alcanzados por su condición de emigrantes y su corolario: el desprecio. '¡El Arco de Triunfo no es para los negratas! ¡Vamos, circulad!' (…) Y circularon, sin poder dar la vuelta al Arco del Triunfo: los azules con porra ganan siempre (Diome, 2004: 256).

La celebración que discurre por este emblemático lugar es suspendida por la policía parisina; en su condición de inmigrantes, los senegaleses no tienen los mismos derechos a la hora de ocupar el espacio público. Esos emblemas de París, de Francia, les están negados.

3.2. Los espacios cerrados

3.2.1. El espacio doméstico

Las alusiones a la vivienda en los textos de estas autoras nos proporcionan información de gran relevancia para situar a los personajes en su entorno, pero son también un valioso mecanismo de construcción psicológica de los roles principales. Cómo se relacionan con estos espacios, qué características se les atribuyen –positivas o negativas–, qué sensaciones transmiten… Son aspectos esenciales para entender a cada una de las mujeres protagonistas.

En *Kehinde*, la descripción del hogar familiar es la primera que aparece en la novela.

> La suya era una típica casa de clase obrera del este de Londres, con una pequeña sala de estar. Adyacente a la diminuta cocina había una despensa, ahora convertida en un comedor tan pequeño que cuando la familia se sentaba al completo apenas había sitio para moverse. Había otra habitación grande en la parte de atrás, con una puerta de cristal que se abría a un jardín pequeño y descuidado. (…) Kehinde y Albert dormían ahí. (…) Con esa distribución se evitaban ocupar los dos dormitorios de la parte de arriba. Tenían uno en arriendo permanente (Emecheta, 2008: 10).

Esta detallada descripción nos ayuda a ubicar a la protagonista en Londres y compone un ambiente representativo de la clase social a la que ha conseguido ascender pese a su origen inmigrante. Esa casa de clase obrera es la representación de la vivienda popular inglesa por excelencia, seriada y anodina, como nos ha mostrado el cine en películas como *Billy Elliot* o *Full Monty*. También nos da algo más de información sobre su situación económica: aunque los dos miembros de la pareja tienen trabajo, el hecho de alquilar uno de sus dormitorios les permite tener unos ingresos extra que les dan cierta holgura.

Bugul, por su parte, proporciona información (más o menos detallada) de todos los lugares de Bruselas en los que va habitando su alter ego en *El baobab loco*. Como ocurría en el caso de los espacios exteriores, las sucesivas viviendas son un reflejo de la situación vital de la protagonista; en cierta manera, en ellas se proyectan sentimientos y estados de ánimo de forma constante. El vocabulario asociado a la vivienda no es casual; la autora nunca habla de su "hogar". La protagonista cambia constantemente de domicilio, buscando precisamente "Un hogar, eso es lo que había echado en falta toda mi vida" (Bugul, 2018: 73).

Una de las primeras casas en las que vive Ken es un semisótano situado en la calle de Toulouse. Esta ubicación le da una perspectiva particular sobre la calle, a ras de suelo: "Al dar la ventana directamente a la acera, disfrutaba del espectáculo de las piernas en la calle. Piernas desnudas, piernas vestidas, piernas de hombre, piernas de mujer" (Bugul, 2018: 56-57). Esta imagen que contempla mientras está tumbada en la cama transmite a través de la anáfora una cierta indiferencia frente al ritmo de la ciudad, una actitud indolente y casi anestesiada ante los eventos que van sucediendo en su vida.

En la novela aparecen descritas otras viviendas, como la de su amiga Leonora; en este caso, la casa adquiere las connotaciones positivas de su inquilina, apoyo fundamental de Ken en estos primeros años. Su amiga vivía en "un apartamento luminoso que daba directamente a un parque con su verdor,

sus pequeños bancos (…), su lagunita en la que flotaban cisnes y patos ligeros como la brisa que estremecía las piedras antiguas de los edificios que lo rodeaban." (Bugul, 2018: 61).
Asistiremos a un ascenso simbólico en la trayectoria de Ken hasta llegar a la casa de su amante Jean Wermer, mucho más luminosa, con su desván con tragaluz que se abría al cielo. De nuevo, las vistas del exterior son importantes ya que conectan a la protagonista con la ciudad, con la vida real, con la naturaleza. Es precisamente la casa de Jean Wermer de la que más detalles físicos se dan. Representa una etapa importante en la vida de Ken: junto al pintor, la protagonista alcanza –al menos al principio– cierta estabilidad y felicidad. Wermer le introduce en un ambiente extravagante de fiestas y ajetreada vida social, pero también le proporciona un refugio en el que está a gusto durante cierto tiempo.

> La planta baja estaba cubierta de alfombras, de mantas de los países del Atlas; en el primer piso la cocina espaciosa y el salón naranja; la segunda planta, con su ventanal acristalado, era el taller luminoso que daba al parque Volvoendal –daba la impresión de que uno estaba en medio del parque–. Luz, blancura y verde. El desván, un ático de dos niveles, con su tragaluz que se abría al cielo, hacía las veces de dormitorio (Bugul, 2018: 63).

La naturaleza, de nuevo, es un elemento positivo asociado a los espacios habitados, cuya sola visión aporta serenidad. La explicación de esa obsesión por la naturaleza se encuentra en la dura infancia de la protagonista en Senegal. En este contexto, los árboles están vinculados a los pocos momentos felices que encontramos en la novela, que son una especie de vía de escape:

> En casa de madre, pasaba buena parte del tiempo trepando a los árboles donde a veces me deleitaba con frutos cuyo jugo chorreaba. Esos árboles sobre los que podía soñar y llorar toda la amargura de mi alma a placer (…). La maleza que se ofrecía allá, hasta el infinito, infinito de sabanas, infinito de baobabs siempre espectaculares, infinito de hierbas amarillas, infinito de árboles gigantes de follajes espesos que seguían el ritmo de los ruidos de la vida (Bugul, 2018: 135).

Como imagen central, el baobab omnipresente que da título a la novela, al que Ken regresará al final para cerrar su círculo vital.

Y otra vez el ascenso simbólico y vertical en su siguiente casa, "un estudio en una calle situada en un barrio bastante alejado de la calle Rouge. (…) en el segundo piso de un edificio bastante burgués" (Bugul, 2018: 77). Es un ascenso solo aparente, ya que en la planta baja del edificio hay una sauna (en realidad un prostíbulo encubierto) en el que la protagonista llegará a trabajar como masajista, dejándose llevar una vez más por la necesidad de experimentar con sus propios límites y asombrada por la seducción que produce en los demás por el solo hecho de ser negra.

Conforme avanza la novela, ya no hay ascenso posible; Ken se hunde más y más en su vorágine de autodestrucción. En su siguiente casa, en la calle de la Source, ocupará "una habitación en la planta baja, con un ventanal que daba a un jardín, y una rama de espino me hacía señas constantemente a través de la ventana" (Bugul, 2018: 104); siempre la naturaleza como elemento presente en la descripción.

Este nomadismo es el reflejo del cambio constante de domicilio que la protagonista sufrió en su infancia; la búsqueda de ese hogar que no encuentra es una metáfora de la falta de referentes familiares que marcó a la niña en su vida en Senegal. Como ella misma afirma, "Madre y yo no nos hablábamos jamás. Charlábamos de alguna que otra cosa, pero no nos sentíamos en absoluto madre e hija" (Bugul, 2018: 123). En cuanto a su padre, es un anciano que tiene varias mujeres, por lo que apenas tiene presencia en su vida. La protagonista vivirá en casa de su tía "como una extraña" (Bugul, 2018: 124), después en casa del vigilante principal del liceo en el que estudia, una casa en la que se encontraba bien (Bugul, 2018: 125), pero de la que la expulsarán al cabo de tres meses por los celos de la esposa del vigilante. De nuevo en casa de su tía, llena de gente de distintas procedencias, sabemos que "solo había un váter, teníamos que hacer cola para satisfacer nuestras necesidades" (Bugul, 2018: 129). A veces pasaba las vacaciones en la capital, Dakar, en casa de su hermano y su mujer, que vivían como occidentales en una casa con una "cocina fría, con sus baldosas frías, su nevera fría" (Bugul, 2018: 135), un apartamento situado en "el tercer piso de ese inmueble frío de sesenta y tres escalones, todos ellos fríos" (Bugul, 2018: 136) tan distinto de la calidez del pueblo que ella añora.

Otra de las cuestiones que merece la pena analizar en relación con la ciudad tiene que ver con la creación de una imagen idealizada de la vivienda tipo de un lugar concreto. En la descripción del apartamento estadounidense en el que vivirá la protagonista de "Los concertadores de bodas" de Chimamanda Ngozi Adichie tras su matrimonio con un desconocido percibimos la violencia de ese choque entre expectativas y realidad. Antes de viajar a Estados Unidos, la joven ha imaginado una vivienda que no tiene nada que ver con el apartamento de su marido:

> Yo me había imaginado un serpenteante camino de entrada entre céspedes color pepino, una puerta que se abría a un vestíbulo y paredes cubiertas de cuadros apacibles. Una casa como las de los blancos recién casados de las películas norteamericanas que pasaban los sábados por la NTA (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 164).

Esa proyección idealizada de la vivienda estadounidense que la protagonista del relato ha ido formando a partir de lo que veía en las películas estadounidenses de la televisión estatal nigeriana es una muestra de esa "historia única" de la que alertaba la escritora en su ya famosa TED Talk de 2009, que lleva por título precisamente "El peligro de la historia única". Adichie habla de que cuando empezó a escribir relatos, de niña, los personajes eran blancos de ojos azules que jugaban en la nieve, porque los libros que había leído hasta entonces eran extranjeros y ella no sabía que existían otros referentes (hasta que descubrió la literatura africana). Esa historia única se perpetúa también en el otro sentido, desde Estados Unidos hacia África, cuya imagen sigue estando asociada a la pobreza; en "Algo alrededor de tu cuello", el novio de la protagonista, al poco de conocerla, le dice con condescendencia que "quería ir a Lagos para ver cómo vivía realmente la gente en las chabolas, porque él nunca hacía las estúpidas rutas turísticas cuando viajaba al extranjero" (Adichie, "Algo…", 2015: 121).

La recién casada de "Los concertadores de bodas" llega a Estados Unidos con una serie de imágenes mentales que se irán deconstruyendo a medida que se confrontan con la realidad. En la casa de su marido, de la que solo sabemos que está en el barrio de Flatbush (no se nos dice de qué ciudad), no hay camino serpenteante, sino "unas escaleras siniestras y (…) un pasillo mal ventilado con una moqueta raída", en la que "olía a cerrado" (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 164). No es una casa "de blancos", como había visto en las películas, sino la constatación de que en Estados Unidos hay demoledoras jerarquías, y de que los negros (sobre todo los no estadounidenses) ocupan uno de los escalafones más bajos. La segregación racial en cuanto a las viviendas –es decir, a qué tipo puede aspirar cada grupo social– es constante en los relatos de la autora; en "Algo alrededor de tu cuello", el tío de la protagonista, en cuya casa residirá al principio, "vivía en una pequeña ciudad de blancos en Maine, en una casa de treinta años junto a un lago", aunque reconocía que su mujer tenía que conducir una hora para encontrar una peluquería para su pelo afro (Adichie, "Algo…", 2015: 116).

En "Los concertadores…", la descripción de la vivienda compone una imagen desolada, que es el reflejo, como lo era en *El baobab loco*, de la solitaria existencia que encuentra la mujer a su llegada a Estados Unidos:

> Él encendió la luz de la salita en cuyo centro había un solo sofá inclinado, como si lo hubieran dejado caer allí por equivocación. (…) En el dormitorio más pequeño había un colchón encajado en una esquina. En el grande había una cama y un tocador, y un teléfono en el suelo enmoquetado. Aun así, en las dos habitaciones parecía faltar un sentido del espacio, como si las paredes se sintieran incómodas las unas con las otras con tan pocos objetos entre ambos (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 164).

La protagonista del relato pasa los días sola en el apartamento mientras su marido está trabajando y, aunque traba amistad con una de las vecinas, Nia, su tiempo se dedica a cocinar y limpiar, ya que aún no tiene permiso de trabajo.

Por su parte, las referencias a la vivienda son escasas en la novela de Diome *En un lugar del Atlántico*. En una de las pocas menciones que encontramos se enfatiza la importancia de la cocina en las casas senegalesas como espacio eminentemente femenino: "Aquí, la cocina es un lugar de mucho trasiego y que ocupa mucho espacio. Un tercio de la casa está reservado a las actividades culinarias; es el reducto de las mujeres" (Diome, 2004: 180).

3.2.2. El lugar de trabajo

Las alusiones a los espacios laborales son poco frecuentes en los textos analizados. Varían desde lo meramente informativo, en el caso de *Kehinde*, hasta otras referencias que, en *El baobab loco*, enlazan de nuevo con la sordidez y el deterioro progresivo de la protagonista. Los lugares de trabajo nos hablan también de las expectativas laborales de la mujer inmigrante de origen africano, que se reducen, en la mayoría de los casos, al servicio doméstico y a la hostelería, al menos en un primer momento, y a un pago en negro en el caso de la protagonista de "Algo alrededor de tu cuello":

> Entraste en un restaurante con un toldo limpio y reluciente, y te ofreciste a trabajar por dos dólares menos que las demás camareras. El gerente, Juan (…), dijo que nunca había tenido una empleada nigeriana, pero que todos los inmigrantes trabajaban duro. (…) Te pagaría un dólar menos pero en negro; no le gustaban todos los impuestos que le hacían pagar (Adichie, "Algo…", p. 118).

De Kehinde, sabemos que primero trabajó como limpiadora en los grandes almacenes Marks and Spencer de su barrio (Emecheta, 2008: 168), pero en la época en la que se sitúa la acción trabaja en una sucursal bancaria del área de Crouch End, al norte de Londres (Emecheta, 2008: 17). No hay descripciones físicas de estos lugares; se hace alusión a ellos para localizar la acción, pero no son relevantes en la trama. En cuanto a Albert, su marido, la autora nos dice que la cercanía a su trabajo fue una de las razones por las que escogió vivir en el barrio de Leytonstone (Emecheta, 2008: 23), y que su trayecto hasta él se había convertido en una actividad monótona: "Había conducido por esa misma calle, por esa misma esquina y ese mismo atajo tan a menudo que podía recorrer esa distancia con los ojos cerrados" (Emecheta, 2008: 23).

El primer trabajo remunerado que realiza Ken en *El baobab loco* es en una alfarería, durante el primer verano que pasa en Occidente (Bugul, 2018: 71). El segundo es en la sauna que hay debajo de uno de sus apartamentos. Es en realidad un prostíbulo en el que, en teoría, debía realizar labores de limpieza por la noche, pero que en la práctica consiste en dar masajes eróticos "en una cabina minúscula e inmaculada" (Bugul, 2018: 80), actividad que le produce náuseas y ganas de llorar pero a la que recurrirá en varias ocasiones como método para obtener ingresos. Aparte de esto, Ken no trabaja de forma continua; es estudiante cuando llega a Bélgica, pero luego abandona la escuela y hará pequeños trabajos como modelo para fotógrafos y pintores o encargada de guardarropa (Bugul, 2018: 110).

3.2.3. Los lugares de ocio: cafés, bares y restaurantes

En los textos analizados también son escasas las referencias a espacios de ocio como bares y restaurantes. En *Kehinde*, la protagonista va con su amiga y compañera de trabajo alguna vez al restaurante de comida rápida Wimpy, que está cerca del banco en el que trabajan (Emecheta, 2008: 17), pero su vida social se desarrolla más bien en casa, donde se celebra la fiesta de despedida de Albert antes de volver a Nigeria. Diome, en *En un lugar del Atlántico*, nunca menciona la vida social de Salie al margen de las conversaciones con el maestro Ndétare en casa de este. En "Algo alrededor…", por su parte, la joven pareja de novios cena a menudo en el restaurante chino Chang's (Adichie, "Algo…", 2015: 122, 124 y 127), pero de él solo se menciona el nombre. En cuanto a la protagonista de "Los concertadores…", sus únicas salidas se reducen al supermercado y el centro comercial; en este último hay, cómo no, un MacDonald's con "una M amarilla y roja del tamaño de un coche" en la entrada (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 173) en el que tomarán una hamburguesa como parte de la experiencia americana que el marido de la joven se empeña en hacerle vivir a su llegada a Estados Unidos.

En el caso de Ken (*El baobab loco*) encontramos muchas más referencias, en consonancia con esa agitada vida social a la que ya hemos hecho alusión. Una de las primeras cosas que le llaman la atención de Bruselas cuando llega es que, a diferencia de su pueblo, "En las calles y avenidas no se podía caminar sin encontrar cada cien metros un bar, una cafetería, un pub, un restaurante" (Bugul, 2018: 41). Es en un restaurante donde conoce a Jean Wermer; juntos van a discotecas de homosexuales "situadas en los aledaños de la Grand-Place" (Bugul, 2018: 67); en un restaurante griego conoce a una argentina que le introduce en el mundo de las drogas (Bugul, 2018: 69).

A diferencia de lo que ocurría en los textos anteriores, donde los espacios de ocio eran residuales o nombrados de pasada, en *El baobab loco* se convierten en uno de los lugares de socialización más importantes, junto con las viviendas donde se recibe a los amigos. En los restaurantes se conoce gente, se expande esa vida social ya de por sí agitada. Son un espacio más sobre el que se va construyendo la deriva progresiva de Ken: "Vagaba por los cafés y los bares, en compañía de hippies y *beatniks*, mis compañeros eran los marginales y los intelectuales de una sociedad en decadencia" (Bugul, 2018: 91). No obstante, no hay apenas descripciones físicas de estos espacios; lo que cuenta es su función socializadora. Una de las excepciones son los salones del Hotel Hilton, en cuyo bar se toma una copa que conducirá a un encuentro sexual (prostitución) con un desconocido en una de las habitaciones del hotel. A través de los ojos de la protagonista, se subraya precisamente la uniformidad de estos espacios: "Los *halls*, los salones, los bares de todos los hoteles de gran lujo tienen el mismo color, la misma pinta, los mismos olores, la misma gente que allí se reúne y se parece" (Bugul, 2018: 117).

3.2.4. Mercados/supermercados, tiendas y centros comerciales

Otro de los elementos esenciales en la composición de la imagen urbana son las tiendas y establecimientos comerciales que allí se encuentran, cada uno de ellos representativo de un modo de vida determinado y de una sociedad concreta, ya sean mercados tradicionales en los países africanos de origen, centros comerciales en Estados Unidos o tiendas de vistosos escaparates en Bruselas y París. A su llegada a Estados Unidos, uno de los primeros sitios a los que el nuevo marido lleva a la protagonista de "Los concertadores…" será precisamente el centro comercial, máxima expresión de la sociedad capitalista por excelencia, organizada en torno al consumo. El joven nigeriano quiere que su esposa se integre rápidamente en la sociedad americana, y, ¿qué hay más americano que un centro comercial? La impersonalidad del lugar (al fin y al cabo, todos los centros comerciales son iguales) produce un gran impacto en la joven: "En el interior del centro comercial los suelos brillaban, lisos como cubos de hielo, y en el techo alto como el cielo parpadeaban pequeñas luces etéreas. Yo tenía la sensación de estar en un mundo físico diferente, en otro planeta" (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 172). La experiencia vivida en el supermercado norteamericano Key Food, en el que el matrimonio entra a comprar, refuerza en la protagonista el choque cultural al recordar cómo son los mercados africanos, como el de Enugu, cuyos puestos con techo de zinc nada tienen que ver con los ordenados pasillos del supermercado (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 171).

A Ken, a su llegada a Bruselas, los primeros días, las tiendas la atraían como imanes, con "todas esas vitrinas atractivas" (Bugul, 2018: 42). En *Kehinde*, por su parte, aparecen mencionados grandes almacenes londinenses como Harrods, Marks and Spencer y Selfridges (Emecheta, 2008: 126).

3.2.5. Espacios sanitarios: hospitales y consultas médicas

Las instituciones sanitarias están presentes en dos de los textos analizados (*Kehinde* y *El baobab loco*) a través de una misma experiencia: la interrupción voluntaria de un embarazo. Los ambientes en los que vivirán esa difícil experiencia las dos mujeres difieren notablemente. En el caso de Kehinde, su situación económica en Reino Unido le permite pagar una clínica privada que se describe con todo detalle:

> El vestíbulo era alto y enorme. El suelo estaba bellamente embaldosado, y había una gran araña de luces colgando del techo. A la derecha, una escalera de madera y hierro se curvaba como una serpiente hacia el piso de arriba. A la izquierda había una mesa tan encerada que parecía de cristal. Sobre ella se veía un jarrón de rosas amarillas que se reflejaba en su superficie. El ambiente delataba dinero. (…) La llevaron a una habitación clínicamente limpia, con dos camas individuales, una lujosa alfombra verde en el suelo y una mesita de noche con patas como de cangrejo (Emecheta, 2008: 36).

La descripción de la clínica nos habla del estatus social alcanzado por el matrimonio en el lugar de acogida, pero no ayuda a disipar la dureza del trance; más bien, lo enfatiza, al situarlo en ese contexto de lujo aséptico.

En cuanto a Ken, que se queda embarazada al poco tiempo de llegar a Bruselas, la situación es muy distinta. El aborto lo practica un médico que pasa consulta en una calle triste, cuya sala de espera "parecía una oficina de reclutamiento en la que hacían cola mujeres de todos los colores", "antesala de

un lupanar" (Bugul, 2018: 49). La operación tiene lugar en el apartamento de Ken, en "esa especie de sótano que el invierno había humidificado" (Bugul, 2018: 58); por tanto, en condiciones higiénico-sanitarias bastante cuestionables. De nuevo, los escenarios de la ciudad como proyección de la amargura vital de la joven, ligados en este caso a la traumática experiencia del aborto.

3.2.6. Medios de transporte: aeropuerto, estaciones y metros

Las referencias a los medios de transporte y sus espacios asociados son más bien escasas. Hay varias alusiones a los aeropuertos como lugares donde se inicia el contacto con el país de destino en *El Baobab loco*, "Los concertadores de bodas" y "Algo alrededor de tu cuello", que narran el proceso de inmigración, pero no hay descripciones. El aeropuerto es simplemente un lugar transitorio que se habita brevemente; todos se parecen, no hace falta más información.

Para Kehinde, el aeropuerto representa, sin embargo, la salida de Reino Unido y la vuelta a Nigeria. En el aeropuerto de Heathrow se produce una escena que adelanta, a pequeña escala, el carácter expansivo de los nigerianos que encontrará a su llegada a Lagos: "Resultaba muy fácil adivinar cuál era el mostrador de Nigeria Airways, pues siempre se destacaba como el más ruidoso y caótico de la terminal" (Emecheta, 2008: 87).

En *El baobab loco*, la joven Ken hace escala en París para coger otro vuelo que la llevará al aeropuerto de Zaventem, en Bruselas, destino final de su viaje. Ese enlace, realizado en autobús, le da una primera (y única) visión de París que no corresponde en absoluto con la imagen idealizada que había compuesto de la ciudad: "fue un trayecto más bien triste. No era así como imaginaba París, no era así como pensaba París. Solo más tarde me informaron de que los autobuses habían tomado rutas periféricas. (…) ¿A quién se le ocurre?" (Bugul, 2018: 34).

En "Los concertadores…", el autobús como medio de transporte incide en ese choque cultural del que hablábamos anteriormente, reforzado por la actitud del marido de la protagonista: "En el interior del autobús con aire acondicionado me enseñó a introducir las monedas y a apretar la cinta de la pared para indicar mi parada. –Aquí no es como en Nigeria, donde gritas al revisor –dijo con tono burlón" (Adichie, "Los concertadores…", 2015: 170).

En cuanto al metro, solo se mencionan de pasada el de Londres en *Kehinde*, "húmedo y siempre apestando a olor corporal" (Emecheta, 2008: 126), y el de París, en cuyas bocas de metro el hombre de Barbès había robado y mendigado para saciar su hambre (Diome, 2004: 93).

4. CONCLUSIONES

El análisis de la imagen ciudadana a través de los cinco textos propuestos pone de manifiesto una serie de cuestiones. En primer lugar, hay que decir que las ciudades europeas y estadounidenses tienen una mayor presencia en los textos, por ser el escenario de la trama principal, mientras que de las ciudades y pueblos africanos de origen se dan menos detalles y estos tienen que ver con recuerdos y sensaciones más que con descripciones precisas.

Por otro lado, las referencias a los distintos elementos urbanos, ya sean exteriores o interiores, proporcionan información muy significativa sobre el modo de vida de las mujeres protagonistas, en relación con su estatus social en el país de destino. Esto es evidente especialmente en relación con las calles que frecuentan, los barrios en los que viven o el tipo de viviendas que habitan. En todos los casos, la ciudad es el escenario de un choque cultural que se produce de modo más o menos acentuado.

Las referencias ciudadanas varían en los cinco textos. Así, encontramos desde una significativa ausencia de datos en *En un lugar del Atlántico*, de Diome, a una mucho mayor profusión de detalles en *El baobab loco* de Bugul y en *Kehinde* de Emecheta (los relatos de Adichie se situarían en un punto intermedio). Cabe destacar sobre todo la presencia de la ciudad en la novela de Ken Bugul, que se

convierte en un reflejo de la degradación personal de la protagonista, de manera que los espacios urbanos reciben la proyección de esta deriva vital y componen, en su conjunto, una imagen pesimista y autodestructiva.

BIBLIOGRAFÍA

ADICHIE, C. N. (2009). TED Talk "El peligro de la historia única". Disponible en https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es (última consulta 18 de marzo de 2020).

ADICHIE, C. N. (2015). *Algo alrededor de tu cuello*. Barcelona: Random House.

BUGUL, Ken (2018). *El baobab loco*. Tenerife: Baile del sol.

DÍAZ NARBONA, I. (ed.) (2002). *Las africanas cuentan: Antología de relatos*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

DÍAZ NARBONA, I.; ARAGÓN VARO, A. (ed.) (2005). *Otras mujeres, otras literaturas*. Manzanares el Real (Madrid): Zanzíbar.

DIOME, F. (2004). *En un lugar del Atlántico*. Barcelona: Lumen.

EMECHETA, B. (2008). *Kehinde*. Barcelona: La otra orilla.

JURADO, E. (2018). "Ken Bugul, la malquerida de Dakar" en *La Vanguardia*. Disponible en *https://www.lavanguardia.com/vida/20180619/45219982854/ken-bugul-el-baobab-loco-dakar-literatura.html* (última consulta 18 de marzo de 2020).

PEREYRA, V.; MORA, L. (2002). *Las voces del arco iris. Textos femeninos y feministas al sur del Sáhara*. México D.F.: Tanya.

RALLO GRUSS, A. (2011). "Ciudades en la literatura" en *Uciencia: revista de divulgación científica de la Universidad de Málaga*, n.º 8 (noviembre), pp. 48-51.

TUDORAS, L. E. (2004). *La configuración de la imagen de la ciudad en la literatura postmoderna (ámbito románico).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. Disponible en *https://eprints.ucm.es/5416/* (última consulta 18 de marzo de 2020).

LA ELOCUENCIA DE LA RUINA EN LA GUERRA CIVIL Y POSGUERRA ESPAÑOLA

The eloquence of the ruin during the Spanish Civi War and post-war

Julia Martínez Cano
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha Universidad de Castilla-La Mancha
Julia.MartinezCano@uclm.es

Resumen

El aparato de propaganda franquista atendió desde el comienzo de la contienda y, después, durante la inmediata posguerra, a uno de los recursos gráficos más potentes de aquel momento para construir y perpetuar su imaginario del conflicto: las fotografías de elementos en ruina. Numerosos monumentos civiles y religiosos fueron arrasados; espacios públicos y viviendas particulares quedaron completamente devastados en las localidades sitiadas y asediadas por las milicias republicanas o las tropas rebeldes y sus aliados. Intencionadamente, este patrimonio destruido fue reproducido a través de los medios de comunicación y propaganda franquistas durante la guerra y la posguerra. La elocuencia de la ruina fue instrumentalizada para construir una identidad nacional basada en la confrontación de bandos, la victoria de los sublevados y la memoria de los mártires. El análisis de las fotografías publicadas en revistas afines, folletos o colecciones postales editadas por entidades vinculadas al bando rebelde y, posteriormente, a la dictadura, permite discernir los usos y mensajes que fueron transmitidos a fin de convertir la ruina en los cimientos del "Nuevo Estado".

Palabras clave

Guerra civil española, posguerra, fotografía, franquismo, ruina.

Abstract

The system of propaganda during Francoism promptly paid attention to one of the most powerful graphic resources in order to define and perpetuate its stereotypical of the war: photographs of ruin. Civil and religious monuments, public places and particular housings which were devastated in besieged localities by republican militias were reproduced in the media of the dictatorship during the war and even the post-war. The eloquence of the ruin was manipulated to define an identity based on the confrontation of both sides, the victory of the Nationalist faction and the memory of the martyrs. Analysing those photographs which were published on magazines, pamphlets and postcards distributed by entities related to the Rebel faction and, later, the dictatorship allows knowing the purposes and the meaning of the image of the ruin, which was aimed at creating the foundation of the New State.

Keywords

Spanish Civil War, post-war, photography, Francoism, ruin.

INTRODUCCIÓN[1]

> La ruina es testimonio de la soberbia de los hombres y de la fragilidad de la existencia, de la finitud del mundo, de la inconsciencia de la naturaleza y de la vanidad del todo. Pero es la imaginación la que reconstruye la ruina; la que rehace los arquitrabes, las columnas y los dinteles; la que llena de gente las casas vacías y los caminos obstruidos; la que inunda de vida lo que ahora está muerto y la que conduce a otro orden, quizá no mejor que el de ahora, pero sí diferente y discordante (Mari i Muñoz, 2005: 13-14).

Lejos de las evocaciones de lo sublime y lo pintoresco que la ruina propició en las centurias anteriores, en el siglo XX no es posible encontrar en ella la memoria del pasado. La beligerancia que protagonizó este periodo derivó en un espectáculo de destrucción, potenciado por los avances de la tecnología armamentística, que llenó de escombros las ciudades.

El combate que se libró entre los años 1936 y 1939 causó alarmantes bajas humanas y devastó núcleos urbanos completos o parcialmente. La elocuencia de las ruinas, como tituló la revista *HAZ* en el reportaje de julio de 1939 sobre la Ciudad Universitaria de Madrid, se hizo presente en la prensa y propaganda rebelde desde el inicio del conflicto, articulada en torno al tópico de la barbarie roja. Años después, durante la posguerra, continuó el uso de imágenes de vestigios de las ciudades y su patrimonio con el fin de desarrollar una identidad basada en la negación del contrario y la construcción de iconos mártires de la "Nueva España".

Estas fotografías fueron publicadas en diferentes soportes: prensa oficial, revistas afines, tarjetas postales o folletos propagandísticos acompañados de mensajes contundentes que reforzaban la intención del emisor. Así lo resumía el lema publicitario del periódico *Paris Match* en 1949, "El peso de las palabras, la conmoción de las fotos" (Sontag, 2003: 26). La retórica de estas imágenes se instrumentalizó al servicio de los intereses de los rebeldes, primero, y del gobierno dictatorial después, con el resultado de un vasto imaginario de la destrucción al que le fueron insufladas diferentes significaciones. "La imagen no aparece para iluminar o 'realizar' la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen" (Barthes, 1986: 22). El análisis de una selección de imágenes de la ruina publicadas en materiales propagandísticos del régimen permitirá concluir qué mensajes fueron lanzados y sobre qué metodología se apoyaron.

1. LA IMAGEN DE LA RUINA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LAS PUBLICACIONES DE LOS REBELDES

El comienzo de la significación de la ruina con la identidad del enemigo, más allá de ser un testimonio de las consecuencias deplorables de la guerra, puede ubicarse en la Primera Guerra Mundial, considerada como la primera gran guerra fotográfica de la historia. El impulso que tomó la tarjeta postal como medio binario de comunicación interpersonal y difusor de imágenes del conflicto entre 1914-1918 determinó una multiplicación exponencial de estas pequeñas cartulinas. A pesar de que, en origen, fueron ilustradas con retratos de los soldados, la iconografía viró durante la contienda hacia otros objetivos como la destrucción ocasionada por el bando contrario. "Así, se empezaron a multiplicar por todo el continente postales con imágenes de pueblos enteros devastados y que daban cuenta de los efectos de la guerra" (López, 2018: 497). Del mismo modo, la prensa ilustrada francesa y alemana se hacían eco de estos deselances de violencia entre sus páginas.

Cabe entender entonces que, desarrollado ampliamente este proceso de creación de propaganda a través de la impresión de imágenes impactantes en diversos soportes durante la Primera Guerra Mundial, este fuese incorporado en las contiendas venideras. "[La guerra] reduce nuestra capacidad para creer en la realidad de los hechos y en la veracidad de la información, (…) la verdad se desvanece como nunca" (Rojo, 2016: 213). Por ello, el uso de una técnica presumiblemente objetiva, como era la fotografía, fue instrumentalizado al servicio de los intereses de los implicados en el conflicto para narrar su verdad y legitimar su lucha.

[1] Esta investigación se desarrolla gracias a la financiación recibida por contrato predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del plan propio de I+D+I de la UCLM, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo y dentro de las líneas del grupo de investigación Confluencias (GI20173898).

En el transcurso de la guerra civil española el control de los medios de comunicación supuso una victoria sobre el territorio tan importante como la toma de una localidad, ya que permitía orientar la opinión pública. En el caso de los medios escritos, la incautación de imprentas, materiales y editoriales fue ejecutada por las fuerzas de ambos bandos. La creación de archivos fotográficos y la colaboración de fotorreporteros afines pronto aseguraron la difusión de imaginarios en torno a la valentía de las milicias y la crueldad del enemigo, entre otros temas. Para ello, uno de los recursos ineludibles fue la imagen de la ruina, que protagonizó ejemplares de prensa y materiales efímeros con asiduidad e intenciones cambiantes en cada parte implicada[2].

Tras el fracaso del golpe militar en julio de 1936, un objetivo prioritario para el bando sublevado fue la toma de las grandes capitales. Sin embargo, las fuerzas republicanas lograron sofocar el alzamiento en buena parte del país. La negativa del coronel Moscardó a la petición de munición para el Gobierno republicano desencadenó en la declaración del estado de guerra en Toledo y en la conversión de su Alcázar en refugio de este militar, miembros de la Guardia Civil y vecinos de la ciudad. De sobra conocido el episodio del asedio y los numerosos bombardeos que sufrió por parte del gobierno de Largo Caballero, lo cierto es que la decisión del general Franco de redirigir las tropas rebeldes del general Varela a la ciudad para liberar a los sublevados, en lugar de seguir el avance hacia Madrid, le garantizó la posibilidad de convertir el arruinado edificio en el escenario de un naciente mito.

La narrativa de este enfrentamiento pronto encontró lugar en libros, folletos y emisiones radiofónicas tanto en España como en el extranjero. Las primeras imágenes del Alcázar en ruinas en propaganda azul aparecen en 1936 en ejemplares elaborados por simpatizantes de la extrema derecha fascista y partidarios de los rebeldes (Almarcha y Sánchez, 2011: 396). Un ejemplo de ello es *El milagro de Toledo*[3]*,* editado en Lisboa en cuatro idiomas por el servicio de propaganda del SCIPAT portugués, con un total de 23 fotografías de las ruinas del Alcázar, el entorno de la plaza de Zocodover y edificios colindantes. Los beneficios obtenidos de su venta, como reza la cubierta, irían destinados a "los heridos del Ejército Nacionalista Español". La introducción de Armando Boaventura, "Las sagradas ruinas de Toledo", marcaría el simbolismo que este espacio devastado protagonizó durante y después de la contienda.

La creación de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda en 1937, como órgano del partido único, aceleró la circulación de otras publicaciones que dieron cuenta del desarrollo de la guerra combinado con la aparente normalidad de la vida en la retaguardia. La revista *Vértice,* de Falange Española, que veía la luz ese mismo año, dedicó la sección "De la guerra en España" al desarrollo de la contienda en diferentes frentes. Por ese motivo, apenas se encuentran imágenes que aludan a las ruinas del Alcázar de Toledo, ya que no pertenecen a la narrativa bélica de ese momento. En cambio, sí se encuentran dibujos idealizados en los que el edificio, que parece desgarrado, sirve de escenario a otras iconografías míticas. Este es el caso del número 4 publicado en julio de 1937[4], en cuyo primer plano se aprecian las figuras de varios combatientes con la bandera y un cargo militar que cabalga un caballo blanco, que puede estar relacionado con el culto a Santiago -no aparece ninguna indicación escrita-, cuyo culto durante la contienda "es relanzado en su dimensión patriótico-militar" (Di Febo, 2002: 51). La revista *Fotos,* nacida al tiempo y con objetivos comunes, también incorporó el relato mítico del Alcázar de Toledo. En sus primeros meses de existencia, ubicada en San Sebastián y con gran carencia de medios tipográficos y de imprenta, la calidad no era buena (Sánchez, 2017: 81; Vega, 2017: 443). Lo que justifica que la primera imagen de las ruinas del entorno del edificio, publicada en el número 4 del 20 de marzo de 1937, esté reproducida de forma tan tosca. No obstante, las carencias de un un buen sistema de retoque de la toma, permiten ver un delineado que recorre la silueta del paisaje urbanístico de la ciudad,

---

[2] En ese sentido, cabe mencionar el estudio realizado por Severiano Rojo sobre las ruinas y la propaganda en la prensa vasca antifascista durante los primeros años de la Guerra Civil. Su tesis se apoya en la presencia desigual de la imagen de la ruina respecto de la propaganda de otros conflictos debido a un fuerte nacionalismo vasco más interesado en potenciar la imagen pasada de las estructuras destruidas a fin de devolver, con la desaprobación de la guerra, de nuevo ese esplendor, que en divulgar las tomas de la devastación.

[3] Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha). Disponible en *https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=id:0000319537&lang=es&view=libro*s (última consulta: 28 de febrero de 2020).

[4] Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha). Disponible en *https://ceclmdigital2.uclm.es/viewer.vm?id=0002306988&page=1&lang=es* (última consulta: 28 de febrero de 2020).

cuyo horizonte ya no se presenta jalonado de torres y edificios, sino de escombros. Esta iconografía fue repetida por otros medios de FET de las JONS, como el diario *Imperio*, que utilizó una composición a dibujo de Balbuena, basada en las fotografías tomadas desde la plaza de Zocodover para ilustrar el número extraordinario de septiembre de 1937 dedicado a Toledo como "centro espiritual del Imperio".



Fig. 1 - Colección de cromos "La guerra en España", serie 1ª, número 9. Fuente: colección particular

Otros recursos pensados para un público mayor fueron los cromos, editados a modo de colección y entregados en la compra de un producto específico. La serie "La guerra en España", con 32 ejemplares, combinaba tomas de los avances en el frente norte, las ruinas del patio del Alcázar, destrucción de patrimonio religioso, retratos de militares, combatientes falangistas y formaciones de Sección Femenina. Incorporaban en el reverso indicaciones elocuentes como "Ruinas cubiertas de gloria del magestuoso e histórico Alcázar de Toledo" o "Forma en que dejaron los rojos el santuario de la Vega" (*Fig.1*). En efecto, el patrimonio religioso también fue objeto de numerosas ediciones interesadas en enfatizar el carácter anticlerical del enemigo como *Viacrucis del Señor en las Tierras de España,* de Manuel Augusto, publicado en 1939 por Editora Nacional con fotografías esencialmente de conventos destruidos en Toledo y ejemplares de imaginería mutilada. Las mismas tomas habían sido publicadas en 1937 en el número especial de *L'Illustration*, "Le martyre des ouvres d'art" que, sin embargo, fue criticado por el gobierno legítimo por la utilización de imágenes de obras dañadas con anterioridad a 1936 y la repetición de objetos en posturas diferentes, que podían haber sido afectadas por bombardeos franquistas (Prado, 2018: 377).

Otro objetivo de especial significación para el aparato propagandístico azul durante el conflicto fue Oviedo. Cuando estalló la guerra, los trabajos de reconstrucción que habían comenzado al terminar la revolución de 1934 todavía no habían llegado a su fin, por lo que el escenario era doblemente cruento. Así puede verse en la colección postal "Oviedo-Ciudad Mártir 1934". La implicación del general Franco en la represión de la revolución asturiana dos años antes determinó que se siguiera una estrategia reforzada, con mayores contingentes en ayuda de los rebeldes (Guardia Civil, Guardia de Asalto y Falange Española), al tiempo que las milicias republicanas también empleaban todos sus apoyos (González, 2019: 22-23). El énfasis en esta doble victoria sobre la revolución marxista aparece en el número 2 de noviembre de 1936 en la revista gráfica *Ruta*, subtitulada "al servicio de la causa nacional". El artículo "La ciudad mártir. Oviedo, dos veces redimida de la barbarie roja" especificaba la cantidad de bombardeos realizados por el enemigo y cuantificaba los daños. Atendía principalmente a los daños civiles, por lo que las imágenes se correspondían con edificios devastados, de los que solo quedaba la fachada.

En cambio, la revista *Fotos* incluyó entre sus páginas la sección "Arte roto", destinada a dar cuenta de las destrucciones que el enemigo realizaba en el frente. El ejemplar del 8 de mayo de 1937 se dedicó a la catedral de Oviedo ya que, según rezaba el pie de imagen, había quedado "medio destruida por la barbarie marxista". La toma que incluía esta sección era un rencuadre de un gran angular, que potenciaba la monumentalidad del edificio. En la parte superior, la torre desmochada partía las dos palabras del título de la sección, resultando una composición verdaderamente elocuente, ya que al leerlo se visualizaban los escombros y el uso del término "roto" denotaba la intención del ataque (*Fig. 2*). La fractura de la torre y la ruina del complejo catedralicio captaron la atención de fotógrafos profesionales, cuyos clichés

fueron a parar a la Delegación de Prensa y Propaganda. Fechadas en el 9 de septiembre de 1937[5], se conservan diferentes imágenes en formato de tarjeta postal que ponen el foco en la vista desoladora desde puntos próximos al edificio y concretamente el perfil de la torre en ruina. Algunas de ellas conservan los diferentes sellos de las instituciones en las que consituyeron un archivo fotográfico al servicio de la autoridad, como el del Ministerio de Interior y Turismo.

Este ministerio y la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda fueron encabezados por Serrano Suñer desde que en 1938 se constituyera el primer gobierno de Franco. Una de sus iniciativas conjuntas fue la creación del Servicio Nacional de Turismo. A través de este organismo, se desarrollaron diferentes rutas de guerra con el fin de dar a conocer las zonas "nacionales". La primera fue la ruta norte, que en el mes de junio se puso en marcha. El itinerario partía de Irún hacia Bilbao, Laredo, Santander, Gijón y Oviedo; el regreso se iniciaba desde Covadonga, hasta Santander y San Sebastián.El folleto editado por este servicio[6] incluía una reproducción cartográfica de la cornisa cantábrica y numerosas fotografías de enclaves patrimoniales de las localidades que se visitarían. La ruina, en este caso, protagonizaba la portada del pliego con una imagen de Gijón, y se combinaba en el interior con otras tomas de la reconstrucción de estos lugares y retratos de los militares. "A través de ellos podrían, por una parte, constatar que en España la vida volvía poco a poco a la normalidad gracias al buen hacer del nuevo gobierno (…)" (Concejal, 2014: 264). A estos *ephemera* se sumaban los diferentes eslóganes de las localidades a visitar, entre los que destaca el de Oviedo, "que hoy es, antes que todo y después de todo, la ciudad invicta y heroica" (Concejal, 2014: 264).


ARTE ROTO

LA CATEDRAL DE OVIEDO

Fig. 2 - "Arte roto", Fotos, 8 de mayo de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España

Las páginas de revistas, periódicos y folletos también evidenciaron el estado de ruina en el que quedaban otros puntos estratégicos como los pueblos limítrofes con la frontera de Francia, que habían sido tomados por los sublevados para aislar los contactos de la República. Localidades como Irún, Eibar, Durango, Guernica o Bilbao protagonizaron grandes planas de destrucción. Si bien buena parte de los bombardeos fueron ocasionados por las fuerzas aéreas aliadas de los rebeldes, estos aprovecharon las imágenes de la devastación para crear, con su manipulación, una opinión pública subordinada a la del bando sublevado. A diferencia de otras destrucciones parciales, el estado en el que habían quedado estos puntos devolvía la imagen de la necesidad de empezar de cero, por ello algunos fueron declarados Regiones Devastadas y fueron reconstruidos durante la dictadura. La propaganda rebelde dio la vuelta a la situación de destrucción y culpó del estado de las localidades a incendios provocados

[5] Bibioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. GC-CAJA/68/12. Disponible en: *http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000175664* (última consulta: 3 de marzo de 2020)

[6] Micrositio de la exposición temporal *Visite España. La memoria rescatada* de la Biblioteca Nacional de España y el Museo Nacional del Romanticismo en 2014. Disponible en: *http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/VisiteEspana/resources/img/164_gr.jpg* (última consulta: 3 de marzo de 2020).

por partidarios de la República o el abandono por su parte de estos lugares. La intención, por tanto, era mostrar un escenario vacío, completamente destrozado, donde ya no podría reanudarse la vida. Esto se reflejaba en las fotografías para prensa y propaganda en grandes imágenes que ocupaban páginas completas como la toma de Guernica en el número 2 de mayo de 1937[7] de *Vértice*. A la imagen publicada a sangre de los cimientos en que había quedado reducida la ciudad por el bombardeo de la Legión Cóndor acompañaba el pie "Como la más trágica estampa del vandalismo rojo, el esqueleto ennegrecido de lo que fue Guernica ofrece al mundo un alegato incontrovertible del sadismo marxista". Esta sección incluía, como haría en números venideros, pequeñas y numerosas tomas de edificios de los que solo quedaba la estructura o cimientos con el fin de generar una sensación de abundancia de ruina y destrucción por todo el territorio, donde la barbarie roja hubiera actuado, fuera cierto o no.

2. LA IMAGEN DE LA RECONSTRUCCIÓN Y PERVIVENCIA DE LA RUINA EN LA POSGUERRA

Durante los años de la posguerra, el gobierno dictatorial mantuvo su atención en la ruina con diferentes misiones. Por un lado, había que reconstruir una España devastada y por otro, perpetuar los cimientos ideológicos del "Nuevo Estado" que se habían forjado en la guerra. En ese sentido, en la prensa y materiales propagandísticos oficiales y producidos por particulares afines, convivían imágenes de las localidades destruidas con intenciones diferenciadas: una evocadora y rememoradora de la victoria y otra que mostraba el estado previo para evidenciar el progreso con su intervención. Por un lado, volver a edificar infraestructuras, espacios civiles, viviendas y monumentos tenía una trascendencia simbólica que ya se apuntaba en los años de la contienda. En 1937, en el número 3 de *Vértice,* la sección "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España" recordaba: "Cuando las tierras de nuestra patria amanecen cada día con alguna ruina nueva, formamos la voluntad de una reconstrucción desde los más profundos cimientos, como hemos conseguido la voluntad de una justicia desde la raíz." Por otro lado, perpetuar espacios devastados aseguraba un escenario sin igual para el ritual que en adelante mantuvo la dictadura.

Madrid, que había sido objetivo prioritario durante la guerra, fue el marco de las ceremonias de la victoria. Las directrices mandadas para la organización de la entrada del ejército victorioso a la capital estipulaban la celebración de misas por los caídos, la colocación de arcos triunfales y retratos del Caudillo y evocaciones simbólicas de la reconquista. En esta atmósfera de simbolismo entre memoria de los victoriosos y propaganda del Estado naciente, el complejo de edificios destruidos que conformaba la Ciudad Universitaria cobró especial relevancia en las publicaciones sobre Madrid. Era la ocasión "para afirmar que la victoria militar representa una victoria sobre el pensamiento crítico y una cancelación del pasado, no sólo del republicano más reciente, sino el de todo un siglo" (Di Febo, 2002: 150).

El sindicato universitario de Falange, SEU, reivindicó a través de su revista *HAZ* las imágenes resultantes del conflicto a modo de metáfora: todo lo anterior ya solo era escombros y convenía reedificar una nueva universidad que diera cabida a los hombres nuevos. El número 14 de la revista, publicado en julio de 1939 con el titular *La elocuencia de la ruina,* narró el desarrollo de la lucha e incluyó fotografías de las instalaciones destruidas, que no se estrenaron como espacios para la educación. En ese sentido, hacían un llamamiento a partir de estas imágenes: "Abre bien tus ojos frente a las ruinas, estudiante español, intelectual español, creador español. (…) hay que volver a conseguir que la Universidad sea popular y borrar de la conciencia nacional la inmoralidad profunda de muchos componentes de la misma". De esta manera, la Edad de Plata de la cultura española, vivida hasta el comienzo de la guerra, quedaba hecha cenizas, de las que resurgiría una institución universitaria que fuera reflejo de los valores del régimen.

En 1940, el Caudillo nombró la nueva Junta de la Ciudad Universitaria. Con las estructuras jerárquicas definidas, empezaba un año más tarde la reconstrucción de las facultades y escuelas. En 1943, coincidiendo con el día 12 de octubre, estipulado como Día de la Raza, fueron inauguradas las Facultades de Filosofía y Letras, Ciencias y Farmacia, la Escuela de Arquitectura y de Ingenieros Agrónomos, el

[7] Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha). Disponible en: *https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0002304933&s=1&t=%2Bcreation&lang=es&view=prensa* (última consulta: 3 de marzo de 2020).

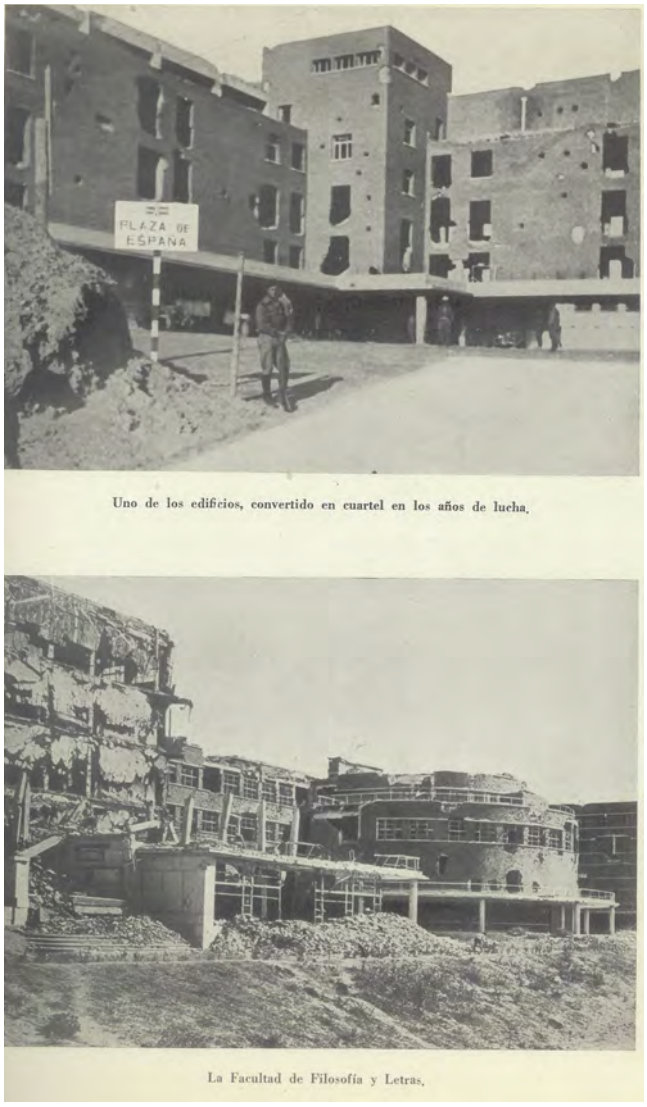


Fig. 3 - La Ciudad Universitaria de Madrid, 1947.
Fuente: colección particular

Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, el Pabellón de Gobierno y los Campos de Deportes. Al tiempo, se comenzaba a construir la Facultad de Derecho y continuaban las obras de las Escuelas de Ingenieros de Montes, Navales y el Museo de América. Con motivo de las primeras inauguraciones, la Junta de la Ciudad Universitaria publicó en 1943 el folleto *La Ciudad Universitaria de Madrid* (Fig. 3), en el que se recogían las efemérides del recinto, el estado de devastación en el que había quedado durante la guerra y las nuevas instalaciones que habían concluido su reconstrucción. Añadía, además, imágenes de maquetas de los proyectos venideros. Las fotografías tomadas antes de comenzar el proyecto de intervención mostraban el aspecto del Hospital Clínico, la Escuela de Arquitectura, la Facultad de Filosofía y Letras, su aula magna y detalles de los interiores convertidos en esqueletos arquitectónicos llenos de escombro. También incluía dos vistas aéreas del entorno desolador. La utilización de estas fotografías frente a las imágenes de los edificios reconstruidos reforzaba el proyecto de edificación de un "Nuevo Estado", un juego de ida y vuelta al pasado que no en todos los casos tendría la misma intención.

Desde 1938 existía el Servicio Nacional de Regiones Devastadas, que al finalizar la guerra pasó a denominarse Dirección General de Regiones Devastadas, al mando del Ministerio de la Gobernación[8]. El objetivo de este organismo era dirigir proyectos de reconstrucción de viviendas, monumentos, infraestructuras o localidades completas. Algunos ejemplos de estas obras fueron las intervenciones de la Catedral de Sigüenza, Brunete, o la Catedral de Oviedo, con proyecto de Luis Menéndez Pidal. En 1946 se publicaron folletos de las restauraciones realizadas por la Dirección General en estos puntos, entre otros. El empleo de la imagen en ruina de los edificios y espacios públicos de estas tres ciudades compartía las mismas intenciones, dar a conocer el estado previo a la reconstrucción, con el fin de perseverar en la idea de progreso que había traído la victoria militar. También en esta línea se publicó en 1947 la monografía *La reconstrucción de España*, subtitulada *Muerte, reconstrucción y nueva vida en los pueblos de España*. Conformado por cuatro capítulos sobre los pueblos, su destrucción, su reconstrucción y el sentido social de esta, incluía hasta 23 fotografías de Irún, Eibar y Guernica en las que aparecían las estructuras de las viviendas tras los bombardeos, seguidas de 87 imágenes de plazas, viviendas, comercios, zonas de ocio, iglesias y monumentos reconstruidos y de nueva creación de todo el país, proyecto de la actividad edilicia del Instituto Nacional de Colonización.

Sin embargo, frente a esta sensación de progreso evidenciada por la reconstrucción del país en la posguerra, el aparato propagandístico perpetuó la imagen de la ruina como instrumento ideológico para

[8] Las reconstrucciones realizadas en este marco del primer franquismo han sido objeto del proyecto de investigación "Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas" (Ref. HUM2007-62699), finciado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología en 2007. Puede consultarse en: *https://www.unioviedo.es/restauracionyreconstruccion/quienes.html* (última consulta: 3 de marzo de 2020).

definir un concepto polisémico de la España naciente. Vencedora y *víctima* a la vez, trató de reforzar los iconos mártires del régimen en torno a los cuales se desarrolló un importante ritual simbólico. En ese sentido, al finalizar la guerra, los desfiles militares se convirtieron en un elemento indispensable de las fiestas decretadas por el Servicio Nacional de Propaganda. Franco se desplazaba hacia ciudades "según un programa de 'viajes triunfales' que comprende también la peregrinación a ruinas y escombros míticos -como Santa María de la Cabeza y Toledo-" (Di Febo, 2002: 150).



Fig. 4 - "Toledo – La Virgen del Alcázar, que sostuvo el ánimo de los sitiados", bloc postal Toledo, Huecograbado Fournier, 1948. Fuente: Archivo Municipal de Toledo

El Alcázar de Toledo no concluyó su reconstrucción hasta pasada la segunda mitad del siglo XX, por lo que el estado de destrucción en el que había quedado tras haber sido sitiado constituyó un imaginario común al servicio de la propaganda del Estado. De hecho, en 1940 el Patronato de las ruinas del Alcázar de Toledo establecía la especial asistencia a la conservación y preservación del mismo para perpetuar la épica de sus heroicos defensores.(Almarcha, 2015: 111). El desarrollo del turismo de interior como consecuencia de las políticas de autarquía, convirtió también este icono en ruinas en objeto de diferentes materiales a la venta a modo de *souvenir*. Editores como M. Arribas o Fournier elaboraron bloc postales con clichés de fotógrafos locales que se vendían en diferentes establecimientos de la ciudad, no tanto para su finalidad de comunicación interpersonal sino a modo de secuencias de un cinematógrafo (Riego, 2010: 42), como una pequeña película portátil. Durante el primer franquismo aparecieron ejemplares como el bloc *Toledo y su Alcázar* (ca. 1939) o *Toledo* (1948) [9], con clichés de los fotógrafos locales Rodríguez, que intercalaban imágenes del estado del Alcázar antes de la guerra y después, colmatado de escombros. Cada reproducción contaba con un texto que aludía a las modificaciones sufridas por el asedio. Sin embargo, entre los ejemplares de 1939 –"El Alcázar y Zocodover antes de la barbarie roja / El marxismo lo ha reducido todo a escombros"- y los de 1948 –"Patio de Carlos V antes del asedio / Patio de Carlos V después del asedio"- se aprecia una intención más aséptica, a pesar de que se tratan de las mismas imágenes. El giro que las políticas de la dictadura habían dado hacia el exterior con el final de la Segunda Guerra Mundial abandonó los mensajes antimarxistas, en favor del refuerzo de la idea de cruzada como símbolo del catolicismo ferviente de este fin de década. Esto también justificaría la presencia del fotomontaje de la Virgen del Alcázar en las ruinas del patio, "que sostuvo el ánimo de los sitiados" (*Fig. 4*).

El establecimiento de la dictadura propició la creación de nuevos organismos, entre los que se encontraba la Dirección General de Turismo. Esta entidad se encargó de continuar la labor compiladora de fotografías que ya había iniciado el Patronato Nacional de Turismo con el fin de disponer de un archivo gráfico para diferentes campañas. De nuevo, la imagen del Alcázar en ruinas fue utilizada en la posguerra en los carteles editados por este servicio, sin mayor aditamento que el nombre del edificio[10]. Estas tomas siguieron apareciendo hasta el fin de su reconstrucción, para conmemorar el veinticinco aniversario de la gesta. En el marco de este auge de la actividad turística, a pesar de la pervivencia de las ruinas del monumento nacional, sí se reconstruyó la zona colindante. En la plaza de Zocodover, se reedificó el Gobierno Civil, en cuyo soportal se ubicó la Oficina de Información. La revista *Reconstrucción*, en el número 46 de 1944[11], publicó las fotografías de este nuevo establecimiento. Con todo, ante el panorama de redificación de la ciudad, el Alcázar continuó en el punto más alto en ruina a modo de

[9] Ambos están disponibles en la web del Archivo Municipal de Toledo: *https://www.toledo.es/toledo-siempre/archivo-municipal-descargar/* (última consulta 9 de marzo de 2020).

[10] Puede verse en el Museo Virtual de Arte Publicitario, sala IX "Historia de los carteles turísticos de España": *https://cvc.cervantes.es/artes/muvap/sala9/seccion_1/turismo_guerra.htm* (última consulta: 9 de marzo de 2020).

[11] Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha): *https://ceclmdigital2.uclm.es/viewer.vm?id=0001782501&page=1&search=&lang=es&view=prensa* (última consulta: 9 de marzo de 2020).

acrópolis, como la revista lo había renombrado en el número 9 de 1941[12], al servicio de las necesidades propagandísticas y rituales de la dictadura.

3. CONCLUSIONES

Como elemento parlante, la elocuencia de la ruina ha copado el imaginario colectivo de las guerras de la modernidad. Instrumentalizada al servicio del poder, su uso ha fijado un recurso indispensable para construir la identidad del adversario. Durante el conflicto español, el empleo de estas imágenes fue continuado por ambos bandos, que aportaban, con la adición de textos propagandísticos, la condena y repulsa de los daños causados por el contrario. El análisis de ejemplares de prensa, folletos, monografías y *ephemera* editados por las instituciones azules y particulares afines ha permitido discernir la intención implícita en esta iconografía particular. La ruina proyectó en estos materiales el campo de batalla con doble intención. Por un lado, en aquellos lugares donde las milicias republicanas resistieron la lucha, configuraron la imagen del cementerio de los mártires, donde habían perecido los combatientes sublevados. Por otro lado, los puntos que los rebeldes sumaban a su victoria se convertían en escenarios para enaltecer a los militares que *liberaban* el país. No obstante, ambas propuestas confluían en la necesidad de sumar adeptos a la causa.

El uso continuado de estas tomas durante la posguerra también respondió a diversos intereses. En el caso de los escenarios donde los escombros se mantenían, la ruina ejerció un papel fundamental al perpetuar la confrontación de bandos y señalar al enemigo; una estrategia más para dignificar a los alzados y al tiempo ejecutar una sutil represión a través de las imágenes. En el caso de las localidades que fueron reconstruidas durante este periodo, el aparato gráfico de los escombros, la ruina arquitectónica y la colmatación sirvieron para mostrar un pasado que quedaba atrás gracias al progreso que aseguraban las políticas de la dictadura.

En todo caso, en ambas situaciones, la ejecución de este programa propagandístico convirtió la opinión pública en opinión del Estado y configuró una idea permanente e inmutable de la barbarie del enemigo, que había dejado el país en ruinas y de cuyos escombros nacería "la Nueva España".

BIBLIOGRAFÍA

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. (2015). "The Alcazar of Toledo and Brunete" en GARCÍA CUETOS, Mª P. y VARAGNOLI C. (eds.), *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*. Ariccia: Aracne.

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2011). "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico" en *Archivo Secreto.* Nº 5, pp. 393-416.

BARTHES, R. (1986). "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós.

CONCEJAL LÓPEZ, E. (2014). "Las rutas de guerra del Servicio Nacional de Turismo (1938-1939)" en MIGUEL ARROYO, C., RÍOS REVIEJO, Mª T. y CONCEJAL LÓPEZ, E. (coords.), *Visite España. La memoria rescatada.* Madrid: Biblioteca Nacional de España: Museo Nacional del Romanticismo.

DI FEBO, G. (2002). *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao: Desclée.

GONZÁLEZ ROMERO, J. F. (2019). *Paisaje apocalíptico para después de una guerra. Oviedo: la ciudad mártir (1934-1936)*. Gijón: Trea.

LÓPEZ TORÁN, J. M. (2018). "La imagen de la destrucción: patrimonio y arquitectura en la tarjeta postal ilustrada de la Primera Guerra Mundial", en VILLENA ESPINOSA, R. y LÓPEZ TORÁN, J.M., *Fotografía y patrimonio cultural: V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha.* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MARÍ I MUÑOZ, A. (2005). *El esplendor de la ruina.* Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

[12] Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha): *https://ceclmdigital2.uclm.es/viewer.vm?id=0001781780&page=1&lang=es* (última consulta: 9 de marzo de 2020).

PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO, J. F. (2018). “La destrucción de patrimonio durante la Guerra Civil según el semanario francés *L’Illustration*” en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio cultural, Guerra Civil y posguerra*. Madrid: Fragua.

RIEGO AMÉZAGA, B. (2010). *España en la tarjeta postal. Un siglo en imágenes.* Barcelona: Lunwerg.

ROJO HERNÁNDEZ, S. (2016). “Ruinas y propaganda durante la guerra civil: el ejemplo de la prensa vasca antifascista (1936-1937)” en *Historia Contemporánea.* Nº 52, pp. 211-234.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2017). “La mirada azul” en HERAS HERRERO, B. (ed.), *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis.

SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Debolsillo.

VEGA DE LA ROSA, C. (2017). “La fotografía durante la guerra civil” en *Fotografía en España (1939-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.

UNA MIRADA A LA CIUDAD DESDE SU INTERIOR: ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS EN LA PINTURA SEVILLANA DEL S.XIX

A look at the city from the inside: public and private spaces in the Sevillian painting of the 19th century

Carmen María Molina Alcalá

Miembro de HUM 747: Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. (Universidad de Sevilla)

carmolalc90@gmail.com

Resumen

El presente trabajo pretende ofrecer una imagen novedosa sobre la Sevilla decimonónica a través de las escenas de interior que la pintura hispalense nos ha legado. Mediante una selección de obras representativas se muestran las ideas de cotidianidad, intimidad y sociabilidad que tuvieron lugar en los distintos espacios públicos y privados que conformaron el escenario urbano. En el primer bloque, centrado en la producción romántica, se examinan los interiores pintados más recurrentes: la taberna, indisolublemente ligada a la clase trabajadora, y el hogar burgués, que buscó el ideal doméstico en los usos y costumbres impuestos por los duques de Montpensier en el palacio de San Telmo. En el segundo, dirigido a la galería neorromántica y realista, la atención se focaliza sobre la distribución interna de la casa burguesa y popular —de las que resultó un particular modo de vivir—, así como en los establecimientos públicos más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX. En definitiva, aportamos una visión original de las "entrañas" de la ciudad fundamentada en la pintura como documento histórico.

Palabras clave

Ciudad, pintura, interiores, sociedad, siglo XIX.

Abstract

This paper intends to offer a new image of nineteenth century Seville through the interior scenes that this city's painting has left us. The ideas of everyday life, intimacy, and sociability that took place in the different public and private spaces that created the urban scene are shown through a selection of representative works. On the one hand, in the first section, which is focused on romantic production, the most recurrent painted interiors are reviewed: the tavern, inextricably linked with the working class, and the bourgeois home, which sought the domestic ideal in the uses and habits imposed by the dukes of Montpensier on the Palace of San Telmo. On the other hand, in the second section, which focuses on the neo-romantic and realistic gallery, the attention is focused on the internal distribution of the bourgeois and popular house (a particular way of living was arisen from it), as well as in the most relevant public establishments of the second half of the nineteenth century. In short, an original vision of what lies behind the city based on painting as a historical document is provided here.

Keywords

City, painting, interiors, society, nineteenth century.

1. LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS EN LA ERA DEL ROMANTICISMO

1.1. La taberna romántica

Entre los vientos de cambio que soplaban en la Sevilla decimonónica se atisba un fuerte afecto por el pretérito. La pervivencia de la tradición era sintomática de la propia asimilación que hizo la sociedad hispalense del mito romántico forjado por literatos y artistas. El derroche de fantasía afín a la sensibilidad romántica recayó de manera especial sobre las capas bajas que moraban en la ciudad. En tanto que perpetuadores de las costumbres más ancestrales, los majos, los gitanos, los toreros, etc. se convirtieron en los protagonistas de la producción literaria y artística. Todo lo que concernía a ellos era susceptible de ser perennizado en el tiempo; razón por la cual los lugares en los que transcurría su vida cotidiana se revelaron como un elemento de primera fila. En este orden de cosas, el legado pictórico del segundo tercio del siglo XIX mostró la taberna[1] como el escenario predilecto de la sociabilidad popular. Las 446 tascas que se contaban en Sevilla a mediados de la centuria —distribuidas fundamentalmente en los arrabales de La Macarena, Triana y San Bernardo— (Madoz, 1849: 10) constatan la magnitud que alcanzaron en la esfera pública de la gente sencilla. Ciertamente, las tabernas fomentaron la interacción del sector social más desfavorecido en su tiempo de ocio. Las juergas flamencas, la libación de vino, las partidas de naipes, la lectura de las gacetas, las charlas amenas, los encuentros de bandoleros y cazadores son los asuntos que con mayor afán recrearon los pintores hispalenses de la Academia de Bellas Artes. Los programas iconográficos impulsados por la saga de los Cabral Bejarano y los Bécquer fueron emulados por la pléyade de pintores formados en la citada institución[2]. Por espacio de tres décadas (1840-1860) la concepción de este tipo de establecimientos apenas varió. Con pocas modificaciones, la representación de la taberna respondió a un patrón que solo se vio interrumpido con la pujanza de los cafés cantantes en torno a 1875.

En términos generales, los figones pintados en época isabelina muestran volúmenes amplios, en ocasiones con tendencia a una escala colosal[3], cuya profundidad viene acusada mediante la disposición de vigas o la sucesión de arcadas. Igualmente se persigue un efecto óptimo de perspectiva abriendo espacios principales y secundarios. El dibujo y el color inciden en la tridimensionalidad, siendo más sólidos en los primeros planos e imprecisos en los del fondo. Ya estén construidos en ladrillo, enfoscados, o encalados, los gruesos muros ofrecen una traza modesta. La sobriedad es reforzada por el empleo de materiales poco nobles en el pavimento; tierra, piedra, ladrillo y baldosas de barro dispuestas en espiga. En las anchas paredes se abren escasos vanos por los que penetra la luz a raudales generando sugestivas transiciones de claroscuro. Los interiores son, pues, lúgubres, además de húmedos. De todos los factores que componen las escenas de taberna, el lumínico es acaso el que encierra un mayor simbolismo. Los juegos de luces y sombras establecen una jerarquía de espacios acordes al discurso narrativo de la obra. La luz diurna predomina, habiendo menos casos donde la atmósfera queda determinada por la calidez del fuego que arde en la chimenea imprimiendo una nota de cotidianidad. Al igual que la luz, el color reafirma el carácter austero de los establecimientos que nos ocupan. Las tonalidades pardas y terrosas se extienden a todos los ángulos del interior, incluido su rudimentario moblaje.
Tal vez la lectura más interesante que puede hacerse de este tipo de trabajos sea la visión edulcorada que se difunde de Andalucía y lo andaluz en esas calendas. Ejecutadas casi “en serie” para satisfacer la alta demanda de la clientela extranjera y autóctona, las escenas de costumbres sevillanas ambientadas en la taberna aparecieron en prestigiosas guías de viaje como *España Artística y Monumental* (1842). En sus páginas incluye *Baile de gitanos* y *Ladrones en una venta*, de José Domínguez Bécquer, que circularon por toda Europa transmitiendo una idea apacible sobre el sur español. La proyección de los excesos y las trifulcas que narra la literatura costumbrista de la época fue sorteada por los pintores. La pareja de óleos,

[1] Con el objetivo de simplificar, empleamos el término taberna para referirnos a todos los establecimientos que servían comidas y bebidas (mesones, figones), incluyendo, además, aquellos que ofrecían hospedaje (fondas, posadas y ventas), sin distinguirlos según su ubicación en el ámbito rural o en la ciudad.

[2] Los autores más representativos en el cultivo del presente tema fueron José y Joaquín Domínguez Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán, Rafael Benjumea y Manuel Cabral Bejarano.

[3] Es especialmente visible en las obras de José Domínguez Bécquer y Manuel Cabral Bejarano.

Un borracho en un mesón y *La reyerta* (1850), de Manuel Cabral Bejarano, es una excepción que expone el desconcierto en la algarabía y el desbaratado mobiliario. La amabilidad temática obedeció al propósito de no transgredir el anhelado equilibrio social. Este interés subyacía en el repertorio artístico con el que la burguesía, interesada en difuminar las barreras entre clases sociales, ornamentó sus viviendas.

1.2. La "Corte Chica" de los Montpensier como referencia a la vida cortesana

En contraste con el mundo popular, en la Sevilla de mediados de siglo encontramos la "Corte Chica" establecida por los duques de Montpensier en el palacio de San Telmo. Antonio María de Orleans y María Luisa Fernanda, hermana menor de la reina Isabel II, se instalaron en la capital hispalense en 1848, contribuyendo notablemente al despegue social, político, económico y cultural de una ciudad castigada por las invasiones napoleónicas, la desamortización de Mendizábal y las epidemias.

No es de extrañar que las clases pudientes, orgullosas de sus conciudadanos, imitaran las costumbres de los Infantes, siendo la noble residencia de los Montpensier un ineludible modelo a seguir. Lleó Cañal ha demostrado la poderosa influencia de San Telmo en las casas acomodadas, que transformaron considerablemente su apariencia, tornándose más acogedoras y confortables (Lleó, 1997: 101-119). Con respecto a la distribución interna, de la que ha dejado constancia el *Catálogo de los cuadros y esculturas* de 1866, observamos que en la planta baja destacaron los salones de recepción, mientras que en la alta se emplazaban las habitaciones que acogían la privacidad familiar. También se advierte una distinción de espacios según el género: el despacho estaba reservado esencialmente al duque y el tocador a la duquesa. La decoración de los interiores indicó la apuesta por los artistas sevillanos contemporáneos. Algunos de ellos pintaron las majestuosas entrañas palatinas, atestadas de "innumerables preciosidades artísticas, que constituyen muchas de sus habitaciones en ricos museos" (Gómez, 1865: 111). Las múltiples fuentes gráficas han confirmado la opulencia de la mansión, coincidiendo con la imagen trazada por la pluma erudita de José Gestoso a finales de siglo (Gestoso, 1892: 512-516).

Los pintores José María Romero López y Joaquín Domínguez Bécquer, ambos sujetos al mecenazgo de los Orleans-Borbón, dieron idea de cómo eran las estancias de San Telmo. Aquel ejecutó *La mala muerte del duque de Montpensier* (s/d), una escena alegórica que ilustra de una manera libre la alcoba ducal, equipada con lecho con colgaduras, veladores, alfombras y retratos. El segundo es autor de *Muerte de la Infanta María Amelia* (1870), un trabajo llamado a recordar la defunción de la segunda hija del matrimonio. Las dos obras tienen como denominador común la pormenorizada recreación escenográfica, siendo más realista la de Domínguez Bécquer, quien dibujó con extremo detalle las boiseries, la cama con dosel y corona de infante, los cortinajes, los tocadores, los candelabros, los espejos de rocalla, los cuadros, la sillería y el resto de efectos personales del dormitorio de la joven.

1.3. La casa burguesa

La vivienda y el hogar eran a la cotidianidad de la burguesía decimonónica lo que la taberna a la vida común del estrato popular. Como es sabido, los valores burgueses estribaban en el matrimonio, la familia y la casa.

La representación de los interiores domésticos comenzó su andadura de la mano de otros géneros. Desde el siglo XV funcionaron como telón de fondo de la pintura de asunto religioso, el retrato y la pintura de género. Su carácter ornamental los privó de ser una categoría *per se*, siendo desdeñados por las enseñanzas académicas y la tratadística (Borzello, 2006: 16-21). Esta consideración meramente decorativa experimentó un viraje fundamental en el seno de la pintura holandesa del Siglo de Oro (1609-1660) gracias al interés que despertó el hogar en la burguesía. La autonomía que alcanzaron los interiores en el arte neerlandés tuvo que esperar hasta el siglo XIX en el caso español y sevillano. La "emancipación" se produjo cuando la retratística rompió con la idea preestablecida que había condenado la superabundancia de detalles en aras de polarizar toda la atención en el personaje efigiado. Una vez se valoró como una interesante incorporación y fuente de conocimiento del retratado, el interior consiguió plasmarse sin pudor. Gradualmente fue ganando terreno hasta ser más un asunto pictórico en sí mismo que parte de otro. Veamos esta evolución en la pintura hispalense.
Entre las primeras obras relativas al interior doméstico encontramos el *Retrato de Manuel Williams*

(1843), realizado por Joaquín Domínguez Bécquer. El lienzo plasma el despacho del hijo del entonces vicecónsul inglés en Sevilla. Nuevamente nos enfrentamos a una interpretación libre del tema. La ilustración de la vivienda no coincide con la documentación notarial —planta baja y dos pisos— (Lleó, 2008: 194). No obstante, muestra la planta baja en la que, efectivamente, se encontraba el escritorio; observándose también las galerías que cerraban el patio y al fondo los jardines. El deseo de exhibir tanto el espacio interno como lo que hay allende la estancia concede un notorio protagonismo al escenario. Y es que el lugar, la casa sevillana de un diplomático, nos permite ubicar al personaje, cuya alta cultura se ha encargado de cristalizar el retratista en los volúmenes y la pluma con tintero.

La pretensión de subrayar el estatus social era una constante en el siglo XIX; y el retrato una forma de demostrarlo. El retrato infantil fue, a todas luces, el medio idóneo para conservar un recuerdo de los herederos del preciado patrimonio. Bajo el pretexto de inmortalizar a los benjamines latía la intención de exponer la casa, su mobiliario y sus enseres, difuminándose así la barrera entre la retratística y la pintura de interiores. Son paradigma de lo que decimos los cuadros *Enrique, Concepción y Salud Santaló* y *Ricardo y Federico Santaló* (ca.1845), debidos a José Mª Romero López. Los niños aparecen en el marco de dos salones acomodados que reflejan la pertenencia de la familia a la burguesía financiera y comercial. Se trata de visiones fragmentarias. Aquella deja ver el ángulo de una pieza ricamente exornada, además de los jardines. La segunda, valiéndose de la perspectiva cónica, persigue crear un espacio determinado en anchura, altura y profundidad por las paredes y el techo, en los que el artista colocó objetos para acentuar los volúmenes.



Fig. 1 - Valeriano Domínguez Bécquer, 1856. Interior isabelino [óleo sobre lienzo, 91 x 130 cm. Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: "V. Bécquer, 1856". Museo de Bellas Artes de Cádiz]. Fuente: Elaboración propia (2020)

Paulatinamente los interiores pintados definieron su propia naturaleza, no sin generar dudas de catalogación. El paradigmático *Retrato de familia* (*Fig.1*), de Valeriano Domínguez Bécquer, a menudo se localiza como *Interior isabelino* (1856). La relevancia del lugar que acoge a los personajes está a la altura de éstos. ¿Por qué fue posible? El maestro sevillano proyectó los valores burgueses antes referidos: el matrimonio, la familia y el hogar, enfatizando lo íntimo y lo cotidiano. Estableció un vínculo entre la casa como continente y las relaciones familiares que gestaron el espíritu hogareño. En esta línea, se sirvió del ajuar doméstico para lanzar reveladores mensajes. Apréciese cómo se da un paralelismo entre el cuadro de la *Virgen con el Niño* que preside la pared y la madre que sostiene al retoño en su regazo. El foco de luz envuelve de misticismo un ambiente regido por el "ángel del hogar", relegando a su cónyuge a un segundo plano, como si tratara de una Sagrada Familia en la que San José se desliga de la fecundidad para subrayar el carácter virginal de María. Valeriano ahondó en la psicología de los personajes e insistió en los lazos maternofiliales y el puritanismo burgués.

A colación del pensamiento de este grupo, Joaquín Domínguez Bécquer testimonió la jerarquía social instaurada en sus viviendas. *La Lectura de El Padre Cobos en un salón* (1855) ilustra una reunión familiar de alto copete que gira en torno al periódico satírico recogido en el título. Forma pareja con una escena del mismo tema ambientado en la cocina, donde se sitúa la servidumbre. Ambas ponen de manifiesto la máxima burguesa "juntos, pero no revueltos". La sala de estar expone las tendencias decorativas del Romanticismo: paredes empapeladas, pavimento de mosaico hidráulico, moblaje de líneas isabelinas, lámpara de araña con tulipas; pero también hace un guiño a la veneración de los ancestros representados

en los retratos. En otras ocasiones, lejos de plasmar esas tendencias con intención documental, el interior era objeto de teatralización. *El pintor carlista* (1859), de Valeriano Bécquer, simula una puesta en escena, como asevera la apertura de cortinajes en primer plano. Y *La Dama de las Camelias* (ca.1868), resuelta por Eduardo Cano, lleva al culmen lo teatral con la unión de un asunto melodramático y luz artificiosa.

En la era romántica, los interiores burgueses acogieron espectáculos populares con motivo de algún evento especial. Manuel Cabral expresó en clave artística la profunda fascinación que sintió lo más granado de Sevilla por los bailes de extracción humilde. De su pincel salió *Baile en un salón* (ca.1860), un curioso lienzo que representa la estancia en proyección isométrica, dejando al descubierto errores de perspectiva en la disposición de los objetos (la cortina, la silla, los cuadros y la lámpara de pared). Esta particular visión, procedente del mundo del teatro y extraña a la pintura sevillana del momento, evidencia la influencia de su padre, Antonio Cabral Bejarano, pintor y escenógrafo (Plaza Orellana, 2016: s/p). La solución también fue adoptada por su otro hijo, Francisco Cabral, artífice de una obra homónima (s/d) que delata carencias en el maridaje de los volúmenes arquitectónicos y los accesorios. *Baile en un interior burgués* (1860), de José Mª Romero, y *Artistas flamencos en un interior burgués* (1862), de Andrés Cortés Aguilar, responden a un tratamiento más convencional del tema. En todas las escenas mencionadas impera una atmósfera refinada en la que se distinguen dos esferas sociales: la integrada por individuos —sobe todo mujeres— de baja condición, que actúan; y la de los señores, que se deleitan con el cante y el baile.

2. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

2.1. La vida doméstica

Uno de los aspectos más reseñables de la vivienda burguesa radicó en su división en tres áreas resultantes de la "especialización" de los espacios. La intimidad, el trabajo y las relaciones entre individuos estimularon la diferencia entre la zona "pública", de representación familiar; la consagrada a la privacidad; y la de servicio (Simó, 1989: 103-104). En contrapartida, los inmuebles populares, debido a limitaciones económicas y espaciales, estuvieron constreñidos a una utilización multifuncional del mismo.

2.1.1. La casa acomodada

El reconocimiento de la propiedad privada fue un logro de las revoluciones burguesas. Conseguido este triunfo, la nueva clase dominante elevó la casa a un símbolo de poder al que había que dotar de identidad. En consecuencia, el salón se encargó de reflejar el prestigio de los propietarios, siendo el principal espacio de representación familiar. La cantidad y la calidad de elementos que en él se disponían eran fundamentales. "Todos [los burgueses] se hallaban dispuestos a los mayores sacrificios a fin de tener un gran salón" (Guerrand, 2005: 340). No asombra que fuera una suerte de escaparate donde el aparato decorativo exhibía la opulencia.

La pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XIX contiene un rico repertorio enmarcado en los salones, las salas o gabinetes. El grueso de la producción siguió la estela neorromántica fortunyana del cuadro de "casacón", cultivado por los artistas pensionados en Roma y París. Aunque el "casaconismo" recurrió a la lujosa ambientación dieciochesca[4] o neogoyesca, hay esbozos de contemporaneidad alusivos a las costumbres burguesas[5] y a la evolución de la casa. La mayor parte los salones no están acotados ni en anchura ni en altura, se interrelacionan con espacios secundarios, son expositores de un riquísimo exorno: alfombras, cortinajes, consolas, cornucopias, cuadros y muebles rococó ingleses y franceses que seguían teniendo vigencia en el Ochocientos. Los planteamientos lumínicos se dividen en dos: la luz natural que crea suaves claroscuros y la luz artificial. En la segunda se fundamenta *La partida de tresillo* (1893), donde José Jiménez Aranda —máximo exponente hispalense de esta vertiente— reprodujo el centelleo de la luz de gas en el ocaso.

[4] Los interiores de los palacios de Versalles y Fontainebleau sirvieron a la inspiración artística.

[5] La propia trivialidad del día a día, la vanidad de la dama burguesa, su afición a tocar el piano, el galanteo, el placer de leer, de jugar, etc.

El declive del "casaconismo" fue prácticamente paralelo al auge de la corriente realista. Bajo la óptica del realismo, José Jiménez Aranda concibió *En familia*, ca.1890, (*Fig. 2*). La obra es una estampa de rabiosa cotidianidad resuelta con un encuadre fotográfico que se percibe en el premeditado corte de las figuras y en la captura del instante. La pintura de filón realista se hizo eco de los avances tecnológicos que fomentaron la idea de *confort*. *El ventilador* (s/d), ejecutado por José García Ramos, testificó la adquisición de novedosos artefactos que funcionaban con luz eléctrica. Se deduce, pues, que la escena es posterior a 1894, fecha en la que se comenzó a implantar la electricidad en Sevilla.



Fig. 2 - José Jiménez Aranda, ca.1890. En familia [óleo sobre lienzo, 66 x 81 cm. Firmado en ángulo inferior derecho: "JZ. Aranda/Madrid". Colección Antonio Narváez, Bilbao]. Fuente: José Jiménez Aranda, 1837-1903 (oct. 2005). Sevilla: Centro Cultural El Monte, 2005, p.273

Junto al salón, el comedor perteneció al área representativa de la casa. Hasta el siglo XVIII las funciones de comer y conversar con los comensales tuvieron lugar en diferentes espacios de la casa. Bastaba con montar las mesas y asientos aquí y acullá. En 1634 se data el uso de la *salle à manger*, que debió esperar hasta el siglo XIX para acotar dichas actividades en una estancia determinada (Braudel, 1984: 196). Lamentablemente no compuso un motivo artístico notable en la pintura decimonónica sevillana. *Escena de casacón* (1884), de Manuel Jiménez Prieto, es de las pocas con las que contamos. Con la estética propia del *tableautin*, el autor resaltó la pompa ornamental, la mesa que componía el núcleo, la delicada cristalería, los tapices, y, por supuesto, el personal de servicio.

Pasamos ahora al área privada de la casa, donde prevalecía el dormitorio. En el siglo XIX los pasillos definieron los límites de las habitaciones —hasta entonces *enfilade*, es decir, comunicadas simétricamente unas con otras—[6], poniendo fin a la ambigüedad que había permitido a la alcoba ejercer funciones de recepción. Esto fue propiciado por la decisiva noción de privacidad. Así pues, en la estancia que tratamos, destinada al descanso, la procreación, las prácticas higiénicas[7] y el alumbramiento, se dejó de recibir. En *Los primeros pasos* (1887) José Jiménez Aranda nos traslada al Setecientos con un cuadro de "casacón" para ilustrar la visita de una nieta a su abuelo, contextualizada en un suntuoso dormitorio. La difusa frontera entre lo público y lo privado, en cambio, se desvanece cuando se reproducen situaciones de época decimonónica. *Buenas noches* (1892), del mismo autor, es un alegato de la intimidad femenina. La obra muestra a una mujer semidesnuda en el seno de su habitación, donde no tenían cabida extraños. Durante el Romanticismo ya se habían representado escenas de estas características. Citaremos, como realidad contrastante, *Dos jóvenes criadas lavando la ropa* y *Dos jóvenes criadas acostándose* (s/d), en las que Esquivel inmortalizó las míseras alcobas de la servidumbre emplazadas buhardillas mal ventiladas e iluminadas con velas.

La ausencia del cuarto de baño, tal y como lo concebimos hoy, se reflejó en la arquitectura doméstica del siglo XIX. Las probadas bondades del aseo, sin embargo, propiciaron la búsqueda de un lugar adecuado para el ejercicio diario del lavado, que fue acogido por la pieza más privada de la casa: el dormitorio. En un rincón del mismo se disponía todo el ajuar indispensable de la *toilette*. Así lo han verificado las fotografías del palacio de San Telmo y los inventarios de la Casa Pilatos[8], en la que, además, se construyó en 1853 "una

[6] De acuerdo con esta disposición, propia de los palacios de la Edad Moderna, había que pasar por una estancia para llegar a otra.

[a7] Como se desarrolla más adelante, el aseo personal se llevaba a cabo en un rincón del dormitorio.

[8] En los aposentos conyugales del XV Duque de Medinaceli y su esposa se dispusieron recados de afeitar, escupideras, jarras, palanganas, piezas de loza

mampara para la habitación donde se baña S.E. […] y se compró una tina con calentador y termómetro" (González, 1983: 18-23). Los nuevos hábitos eran indicadores de las comodidades que se introdujeron en las casas acomodadas provistas de agua corriente. Gracias a este lujo fue posible la creación de un espacio "cada vez más privado en el que el aseo se hace sin testigos", que implicó "la especificidad de este lugar y estos objetos" (Vigarello, 1991: 268). Avanzando en el tiempo, la "Corte Chica" se dotó de bañeras, capturadas por el fotógrafo Antonio Barcia en *Cuarto de baño de los Infantes de Montpensier en el palacio de San Telmo* (1872), cuyo título es señal del surgimiento de los incipientes baños. Los sistemas de evacuación también vivieron considerables mejoras. Naturalmente, el palacio de San Telmo fue el primero en contar con un escusado de influencia británica "al estilo WC" (Molina y Hormigo, 2000: 24) desde 1850, década en la que se reconstruyeron los escusados señoriales de la Casa Pilatos (González, 1983: 134).

La escuela de pintura sevillana demostró un interés moderado en la representación de los embrionarios baños. La mirada se posó principalmente sobre el lavatorio, quedando el escenario relegado a un segundo plano y condicionado por un encuadre *voyerista*. *La toilette* (s/d), de Gonzalo Bilbao, está protagonizada por una mujer desnuda que se asea en un lugar delimitado por cortinas en cuyo interior destaca la tina que contiene el agua. El pintor ejecutó otro lienzo con el mismo título, fechado ya en 1910, que muestra a una joven semidesnuda ocupada en su arreglo personal. Posiblemente se trate de un acogedor dormitorio abierto a una balconada. El tratamiento de la luz y el color revelan la huella del Impresionismo francés, así como la propensión al Luminismo, que de manera colateral afectó a los interiores pintados.

Finalmente, hemos de referirnos al área de servicio, en la que destacó la cocina. Los tratados de arquitectura del siglo XVIII se interesaron por la inserción de los "quartos de cocina" en la vivienda (León y Sanz, 1994: 976). Los mecanismos culinarios se fueron perfeccionando, creándose con el tiempo "un nuevo orden espacial y de *confort*" que separó la tradicional unión de la sala de estar y la cocina (Espinet, 1984: 84-85). Dentro de la casa burguesa, la cocina era una pieza especializada en el almacenamiento y la elaboración de alimentos, subordinada por ser un lugar "poco digno […] lleno de humos, olores agrios y ocupado por un horno cuyo calor afectaba al cutis" (Guerrand, 2005: 343). Era, por excelencia, el escenario del servicio subalterno. El repertorio romántico[9] ya había penetrado sus muros, siendo testigo de cuál era la traza de las cocinas y qué tareas se llevaban a cabo en ellas. *Cazador de regreso del campo* y *Cocinera* (1849), de Antonio Cortés Aguilar, presentan con gran exactitud, y no sin fallos tridimensionales, una sombría cocina, de altas techumbres, paredes enfoscadas y embaldosado, en la que resaltan la alacena y la hornilla, dotada de campana y cenicero. Cortés expuso un riquísimo utillaje parangonable al de *La lectura de El Padre Cobos en una cocina* (1855), donde Joaquín Domínguez Bécquer prestó atención a la sociabilidad de la servidumbre. José Jiménez Aranda también lo describió minuciosamente en *El pavo de Nochebuena* (1870). Entre paredes teñidas de calamocha ennegrecidas por el hollín incluyó un extenso menaje, además del hogar y los elementos que se emplearon para su limpieza. Andrés Cortés Aguilar ejecutó *Galanteo en la cocina* (1877), ilustrando una hornilla alicatada, más higiénica que las anteriores, así como el velón de Lucena que proporcionaba el alumbrado.

2.1.2. El inmueble popular

A diferencia de lo que ocurría con la vivienda burguesa, la casa humilde estuvo condicionada por la multifuncionalidad de sus habitaciones. Este motivo no nos permite, por lo tanto, hablar de estancias de naturaleza "pública" y "privada". La sala de estar, la cocina y el dormitorio concentraron en multitud de ocasiones sus actividades en un mismo marco.

La sala conformaba el núcleo de la vida humilde, siendo la pieza más concurrida. La pintura realista ilustró su lenta pero irrefrenable evolución en una serie de trabajos que versan sobre los encuentros familiares y las labores hogareñas. *La planchadora* (1870), de Manuel Cabral Bejarano, se localiza en una desmantelada habitación de techos envigados, paredes sin enlucir y suelo de tierra. José García Ramos testificó la mejora del interior en *Mujer cosiendo* (1870), donde el enlosado es de piedra y los muros están encalados. No pasa desapercibido el menaje que lo hace acogedor, entre el que vemos

[9] Hemos considerado citarlo aquí, y no en el apartado del Romanticismo, para que se comprenda mejor la división interna de la casa burguesa en las tres áreas indicadas.

un velón de cuatro piqueras. Mucho más profuso es el ajuar doméstico que se observa en *Vistiéndose para la corrida* (1876), de José Jiménez Aranda. Respondiendo a la funcionalidad múltiple, advertimos la presencia de mobiliario de alcoba y salita en el óleo de Ricardo López Cabrera titulado *En familia* (s/d). La escena incluye una lámpara de petróleo, señalando la aceptación de un alumbrado más eficiente. El mismo artista es autor de ¡Por la patria! (1897), trabajo que proyecta la avidez de modernidad en la adquisición de muebles Thonet, democratizados con la Revolución Industrial, y el recubrimiento del suelo con una suerte de *parquet*. Asimismo, reparamos en el balcón guarnecido con visillos que pretendía preservar la, cada vez más ansiada, intimidad familiar.

La cocina era el segundo eje de la cotidianidad doméstica. En su interior, que hacía las veces de comedor, pululaban los miembros de la familia y se reunían al amor de la lumbre. *Escena de interior* (s/d), debida a Joaquín Domínguez Bécquer, y *En la cocina* (ca.1868), de Manuel Cabral Bejarano, reflejaron una visión objetiva del espacio culinario. La primera es una habitación de menores dimensiones e iluminada por un ventanuco que hace necesaria la dotación del común velón. La segunda se abre al patio, eje vertebrador de la casa en el que se cocinaba al aire libre sobre un anafe, e incluye un inventario de cultura material. *La bendición de la mesa* (ca.1871) sirvió a Valeriano Bécquer para certificar la ambigüedad de los interiores domésticos habitados por los más desfavorecidos. Esta estampa fue extraída del día a día rural, al igual que *La merienda* (s/d), *Juego de niños en la cocina* (ca.1900) y *Cuento de brujas* (ca.1900), de Nicolás Alpériz. El artista plasmó los rústicos habitáculos de Alcalá de Guadaira, cerrados por vastos muros, solados con piedras toscas, y provistos de un mobiliario y una batería de cocina elementales. *Juego de niños* incorpora la escalera de mano que permitía el acceso al sobrado de la casa, muchas veces empleado como granero. También un farol que, con su bujía, habría de iluminar el interior en una fecha en la que la luz eléctrica comenzaba a ser aceptada por las clases pudientes. Ese apego al mundo rural se sintió especialmente tras el Desastre del 98. La pintura buscó en el campo y sus gentes una identidad que se creía perdida, siendo una importantísima herramienta. En tal contexto se inspiró Alpériz para *La despedida del soldado* (s/d). Si el reclutamiento indicaba que la familia no podía pagar la cuota para librar al joven del servicio militar, la propia casa subraya esa falta de recursos. La sala y el dormitorio se fusionan en una estancia carente de privacidad que se abre a calle, desde la cual se ve la cama. En *Velando el sueño del niño* (s/d), del mismo artífice, la cuna del bebé aparece junto a la máquina de coser en la que su madre trabaja a la luz de un quinqué.



Fig. 3. Nicolás Alpériz s/d. El aseo. [óleo sobre lienzo. Colección particular, Sevilla]. Fuente: Luis Quesada. La vida cotidiana en la pintura andaluza. Sevilla: Fundación Foco de Cultura de Sevilla, 1992, p.310.

Finalmente, daremos unas pinceladas sobre “los baños” de los inmuebles modestos. Extraña para las capas bajas, la higiene personal se empezó a implantar a finales del siglo XIX. Como hemos de imaginar, no había un sitio específico que acogiese tales prácticas. Sin embargo, sí hubo una familiarización con accesorios popularizados con la Revolución Industrial. El palanganero, provisto de jofaina, toallero, esponjas y jabones, revolucionó la cultura material y dio acceso a la “moda” del baño a quienes no la conocían. *El aseo* (*Fig.3*), resuelto por Alpériz (s/d), narra la primera toma de contacto con el nuevo hábito cotidiano, que provocó la risa y el asombro de los más pequeños. El fácil traslado del palanganero favoreció el ejercicio del lavado en cualquier rincón de la casa. Gonzalo Bilbao documentó en *Maternidad* (s/d) cómo una sala se convertía en un improvisado baño con la presencia del aguamanil, no

sin pasar por alto el rechazo de algunos benjamines. Tanto un pintor como otro adelantaron las figuras hacia el espectador, evidenciando cierta analogía con la fotografía.

2.2. Espacios públicos

En este epígrafe analizamos sucintamente las escenas de interior que situaron su acción en los cafés cantantes; los salones habilitados para el baile, las tertulias, las reuniones literarias y artísticas, las veladas musicales; los teatros; los burdeles; y los Montes de Piedad de la segunda mitad del siglo XIX. La mayoría eran lugares de ocio frecuentados por la sociedad de alto copete, deseosa de modernidad y de mirarse en el espejo europeo.
Hasta la década de 1870 las tabernas convivieron con los emergentes cafés cantantes, que ofrecieron una nueva modalidad de esparcimiento en la que disfrutar del servicio cafetero, además del espectáculo musical (Blas, 1987: 11). A nivel artístico ambos fueron capturados por una generación que entró en contacto con las tendencias pictóricas vigentes en Roma y París. Con el cambio generacional se abandonaron ciertos convencionalismos, si bien la pintura no se despojó por completo del resabio castizo romántico. Tal es el caso de *En la taberna* (s/d), de Manuel García "Hispaleto", una acuarela neogoyesca que proporciona una visión renovada del costumbrismo. Resulta sencillo ver cómo ha evolucionado el aspecto de la misma; ahora encalada y embellecida con alicatados, solería de madera, y equipada con un moblaje más delicado. *La cantaora* (1872) y *Un café a comienzo de siglo* (1874) pertenecieron al repertorio de José Jiménez Aranda ambientado en los interiores tabernarios que pusieron de relieve ese cambio con puntos de vista menos comunes y más difíciles de ejecutar.

En torno a 1875 los cafés cantantes se impusieron a las tabernas. José Villegas lo hizo constar en *Baile en un mesón* (ca.1875), titulado erróneamente. Se trata de un *café chantant* localizado en una antigua casa solariega[10], donde distinguimos la zona del espectáculo, ocupada por el tablao, y la del público. Los parroquianos guían la vista hasta la bailaora que, situada en altura, compone el punto de fuga. Este recurso está latente en *Un café flamenco*[11] (ca.1885), de José García Ramos, y *Tablao flamenco* (ca.1888-1895), de José Rico Cejudo. Las tres obras documentan la estética de estos locales, decorados con mesas y sillas de madera y enea, carteles taurinos y espejos (Bonet: 45-46). Las lámparas de gas indican las mejoras que experimentaron con respecto al germen de los cafés cantantes, a alguno de los cuales Luis Montoto se refirió como un "salón lóbrego como cuadra de hospital"[12] (Montoto, 1929: 89).

La Restauración borbónica fue una época floreciente para la sociedad de buen tono. Los espléndidos bailes que describió Genaro Cavestany en *Memorias de un setentón sevillano* (1917) tuvieron su parangón artístico. Juan Comba y García y Bernardo Rico[13] inmortalizaron el célebre *Baile de Corte en los salones del palacio de San Telmo* (1878) ofrecido con motivo de la petición de mano de Alfonso XII a Mª de las Mercedes de Orleans. El escenario fue el salón principal de la mansión, suntuosamente decorado con cuadros, espejos y enormes arañas. Remedo de las celebraciones de los Montpensier, José García Ramos eternizó en *Galanteo* (ca.1895) una fiesta de alto postín. El interior aparece desdibujado y capturado cual si de una impresión se tratara. El abocetamiento no impide apreciar las pilastras adosadas ni la decoración a candelieri de la arquitectura palatina que envuelve la atmósfera cargada de humo.

Sevilla fue desde los siglos XVI y XVII un importante escenario de tertulias humanistas y un receptáculo de ideas ilustradas francesas a finales del Setecientos. En el siglo XIX las reuniones literarias y artísticas afloraron en el mentidero, la taberna y los cafés, así como en las casas de memorables diplomáticos, poetas y bibliófilos. José Jiménez Aranda trasladó al lienzo esta forma de sociabilidad en *La rebotica*

[10] En Sevilla fue más habitual su emplazamiento en patios.

[11] García Ramos representa aquí el *Café del Burrero*, que alcanzó gran popularidad en los años ochenta del siglo XIX. Sobre el tablao vemos a Concha "La Carbonera", cuyo inusitado éxito repercutió positivamente en el prestigio del local.

[12] Hacía referencia al *Café de los Lombardos*, construido en 1847 junto al Teatro de San Fernando.

[13] Oriundo de Jerez de la Frontera, Juan Comba y García fue un reputado ilustrador en los años de la Restauración. Bernardo Rico fue un célebre grabador madrileño.

(1882). Dicha estancia recibió el nombre por localizarse detrás de la botica principal, representada al fondo en semipenumbra y con un punto de fuga en el vano de la ventana. Su carácter recóndito propició los corrillos de conspiradores contra el régimen que "discurren con más o menos tino de la cosa pública" (Pérez, 1902: 55). La citada escena de casacón verifica el afán reformista que, tomando como referente la Casa Pilatos o el Palacio de las Dueñas, se sumó a la corriente del neomudéjar. En efecto, las yeserías y los alicatados hacen un guiño al pasado mudéjar de la ciudad. La apoteca cuenta con varios estantes llenos de frascos de medicinas y hierbas empleadas en su confección. Jiménez Aranda también se interesó por las tertulias políticas, a las que puso imagen en *La lectura de la Gaceta* (1886). El coloquio tiene lugar en una antigua barbería en la que confluyen elementos anacrónicos del "casaconismo", como los muebles rococó, con una ambientación de sabor andaluz. Los volúmenes de las dos estancias que se ven están resueltos con convicción e influenciados por el lenguaje fotográfico.

Las tertulias musicales organizadas en torno a un concierto fueron una modalidad que inspiró a Fernando Tirado Cardona. Imbuido del ambiente parisino de la III República, el pintor proyectó el bienestar social, tomando como espacio narrativo una de las espléndidas viviendas que se construyeron en tal periodo. *Tertulia musical* (*Fig.4*), realizada en 1878, presenta un ostentoso salón alfombrado, embellecido con cortinajes de terciopelo, cuadros, lámparas, arañas de cristal, canapé borne, jarrones, sin olvidar el piano. La iluminación es deslumbrante y llega a todos los rincones sin crear sombras, lo cual fomenta la planitud. El tratamiento plano del color, aplicado en mancha, recrea la vaporosidad atmosférica, evidenciando una deuda con *Édouard Manet.*



Fig. 4. Fernando Tirado Cardona, 1878. Tertulia musical [óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm. Firmado en ángulo inferior derecho: "Tirado". Colección particular]. Fuente: González, Carlos; Martí, Montse. Pintores españoles en París: (1850-1900). Barcelona: Tusquets, 1989, p.240.

La visión artística del mundo del teatro ofreció puntos de vista muy versátiles. En *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe* (1846), Esquivel otorgó un primer plano al escenario y utilizó el propio interior del coliseo madrileño como escenografía. Este valioso documento[14] estuvo a la altura del grabado en madera que reprodujo *La sala del Teatro de San Fernando* (s/d). Esta vez, la perspectiva en panorámica deja ver la estructura interna desde el palco principal. El de San Fernando, inaugurado en 1847, fue el teatro de la alta sociedad hispalense. En él se empleó por primera vez el hierro como material de construcción en Sevilla (Moreno, 1998: 148). Su salón se decoró con columnas de mármol; artesonados del antiguo hospital sobre el que se erigió (Velázquez, 1972: 662); relieves y barandas sobredoradas; localidades de madera de caoba, tapizadas con terciopelo carmesí como los cortinajes; y ricos frescos; todo ello iluminado por una gran lámpara de gas (Montoto, 1947: s/p). Valeriano Bécquer focalizó la atención en el interior de los palcos para la representación de los *Alborotos en el Teatro de Villanueva, en La Habana* (1869). Aquellos devinieron la escena del tiroteo mediante el cual las fuerzas militares colonialistas españolas trataron de sofocar el espíritu independentista de los ministrels habaneros en el efervescente clima de la Cuba de 1869. El interior del teatro de madera estaba distribuido en "dos órdenes de palcos abalconados, anfiteatro y filas de lunetas" (De la Pezuela, 1863: 178). Finalmente, José Jiménez Aranda localizó *Estreno teatral* (ca.1890-1893) entre bambalinas. Con un encuadre que nos recuerda a Degas, el pintor descubrió el aparato escénico —bastidores, telones, focos, poleas, cuerdas—, así como la decoración "Segundo Imperio" que homogeneizó los teatros europeos durante la mitad del siglo XIX. En el proscenio se ven las candilejas que alumbraron las funciones con luces de aceite, después con mecheros de gas y en la década de los noventa con luz eléctrica.

[14] Da cuenta tanto del elenco de los principales actores de la España isabelina como del aspecto interno del Teatro del Príncipe antes de 1849, cuando se reforma y cambia su nombre.

La prostitución como asunto pictórico ha arrojado luz sobre los burdeles y las prácticas de sociabilidad. *Escena galante* (1860), de José Mª Romero López, fue ejecutada un año después del primer reglamento adoptado en Sevilla para prevenir los males del lenocinio[15]. El pintor destacó la atmósfera familiar de un prostíbulo que posee dos estancias. La principal es el salón donde las pupilas departen con un cliente —un militar— en la reja de la ventana que sirve de marco a la cúpula de la Iglesia de El Salvador. Está guarnecido con tocador, espejo, cómoda, velador y objetos que aportan un matiz pintoresco, como la guitarra y el retrato de torero, bañados por una luz crepuscular. Al fondo, y en penumbra, encontramos la alcoba en la que una cortesana presta sus servicios a otro militar. Tanto el espacio como la iluminación fueron indispensables a la hora de representar el trato y la consumación a modo de secuencia. José Jiménez Aranda se valió de su obra *El corregidor sorprendiendo a unas mozas de vida airada* (s/d) para hacer una denuncia social. La escena acontece en una lujosa mancebía que cobija prácticas sexuales clandestinas descubiertas por las autoridades municipales. Fue realizada en el último tercio de siglo, habiéndose publicado el *Reglamento de higiene especial y vigilancia sobre las casas de lenocinio y mujeres públicas* (1870). Aunque fue más férreo que el anterior, sus disposiciones no frenaron el ejercicio ilegal, según manifestó *el reputado médico hi*gienista Philip Hauser (Hauser, 1884: 239). En tal contexto se inspiró nuestro pintor, que se valió de la estética del casacón para recrear un recibidor que presenta losetas de barro cocido y vidriado, zócalos alicatados, blancas paredes decoradas con cuadros y muebles de estilo Chippendale.

Al igual que la prostitución, la pobreza representó la cara menos complaciente de la sociedad. El pauperismo encontró en el Monte de Piedad un perfecto escenario. José Jiménez Aranda ilustró en *Los últimos recursos* (1886) el despacho de un tasador, dotado de escribanía y estanterías con legajos, donde nobles empobrecidos pignoran sus pertenencias. Uno de los dos focos de luz recae sobre el vacío del primer plano. Esta solución fue llevada a su máxima expresión en *El último recurso* (1901), de Gonzalo Bilbao. El amplio espacio vacío sugiere desesperanza. Los efectos lumínicos acentúan el desconsuelo de los desheredados que aguardaban en los tradicionales bancos de pino. *Ést*os y los carteles que anunciaron las subastas inminentes eran cuanto componían las desguarnecidas antesalas. Al fondo se situaba el mostrador del tasador, a veces provisto de un panel acristalado, como el que vemos en *Triste antesala* (1896), del mismo pintor. María Luisa Puiggener optó por un plano medio para enfatizar la psicología y el dramatismo de *La última alhaja* (1900). Asimismo, focalizó la mirada en el bodegón integrado por la balanza de joyero, el trapo, el ácido, la piedra de toque y la joya empeñada, sin obviar los estantes repletos de prendas empeñadas que aparecen al fondo.

BIBLIOGRAFÍA

BLAS DE VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.

BRAUDEL, F. (1984). *Civilización material, economía y capitalismo: siglos XV y XVIII. Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*. Volumen I. Madrid: Alianza.

Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier, (1866). Sevilla: Francisco Álvarez y Cª.

DE LA PEZUELA, J. (1863). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, de la isla de Cuba*. Volumen III. Madrid: Imp. del Estab. de Mellao a cargo de Joaquín Bernat.

ESPINET, M. (1984). *El espacio culinario: de la taberna romana a la cocina profesional y doméstica del siglo XX*. Barcelona: Tusquets Editores.

GESTOSO PÉREZ, J. (1892). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ella se conservan*. Volumen III. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.

GÓMEZ ZARZUELA, M. (1865). *Guía de Sevilla, su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario, para 1865*. Sevilla: La Andalucía.

GONZÁLEZ MORENO, J. (1983). *La Casa de Pilatos en el siglo XIX*. Puente Genil, Córdoba: [s.n.].

GUERRAND, R-H. (2005). “Espacios privados” en ARIÈS, P.; DUBY, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Volumen IV, 3ª ed. Madrid: Taurus, 330-418.

[15] La normativa fue débil y aplicada solo en caso de epidemia.

HAUSER, P. (1884). *Estudios médico-sociales de Sevilla: acompañados de 90 cuadros estadísticos*. Sevilla: Librería de Tomás Sanz; Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
LEÓN TELLO, F.J. (1994). *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
LLEÓ CAÑAL, V. (2008). "Julián Benjamín Williams y el comercio de arte en la Sevilla del siglo XIX" en Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, no 36, 2008, pp.187-202.
__; GONZÁLEZ BARBERÁN, V. (1997). *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*: Sevilla: Focus.
MADOZ, P. (1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Volumen XIV. Madrid: Imp. del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz.
MOLINA, I; HORMIGO, E. (2000). *Sevilla en blanco y negro*. Madrid: Espasa.
MOLINA ALCALÁ, C.M. (2018). *Arte y sociedad: escenas de interior en la pintura sevillana entre la Revolución de 1868 y el final del reinado de Alfonso XIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla.
MONTOTO DE SEDAS, L. (1947). *Conmemoración del centenario de la fundación del Teatro de San Fernando: 1847-1947*. Sevilla: Imp. Álvarez.

MONTOTO RAUTENSTRAUCH, L. (1929). *"En aquel tiempo…" Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*. Madrid: Renacimiento.
MORENO MENGÍBAR, A. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
OSSORIO Y BERNARD, M. (1975). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner.
PÉREZ CALERO, G. (1982). *José Jiménez Aranda (1837-1903)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
PÉREZ GALDÓS, B. (1902). "Las tormentas del 48". *Episodios Nacionales*. Cuarta Serie, Volumen I. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.
PLAZA ORENANA, R. (2016). "Baile en un salón", Museo de Bellas Artes de Sevilla, 16 de octubre de 2016 (sin publicar).
QUESADA, L. (1987). *Figuras y escenas de interior en la pintura española: 1850-1950* (cat. exp.). Burgos: Museo Marceliano Santa María (enero-febrero 1987).
SIMÓ, T. (1989). "Formación del espacio burgués" en *Fragmentos. Siglo XIX*. No 15-16, diciembre 1989, pp.98-106.
SUÁREZ GARMENDIA, J.M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX.* Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1981). *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El autor.
VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. (1872). *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: Imp. y Librería de Hijos de Fé.
VIGARELLO, G. (1991). *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid: Alianza.

CIUDAD Y ESPACIOS SIMBÓLICOS: CARTOGRAFÍA DE PODER DE LAS FAMILIAS CONVERSAS EN ZARAGOZA EN EL SIGLO XV

City and symbolic Spaces: Sociotopography of judeo-convert families in 15th-Century Zaragoza

Miguel-Ángel Motis-Dolader
Universidad San Jorge de Zaragoza
mamotis@usj.es

Ana Ruiz-Varona
Universidad San Jorge de Zaragoza
nruiz@usj.es

Resumen

La consolidación de los judeoconversos de Zaragoza, capital del reino de Aragón –en especial desde la Disputa de Tortosa (1412-13)–, cuya ciudad cuenta con una población de 18.000-2000 habitantes, transforma la estructura social y la composición de las élites ciudadanas, con un evidente predominio mercantil, sin menoscabo de los perfiles jurídicos, ennoblecidos por su vinculación con la monarquía. Basándonos en el inventario de los bienes decomisados por la Inquisición (1484-1494) a las familias de este origen étnico-confesional, trazamos la cartografía de su hábitat, entendido no solo como espacio residencial, sino con un valor simbólico de prestigio y de proyección social denotado. Adoptamos como categoría de análisis el valor de los inmuebles, destacando la elevada concentración de la élite en las parroquias de San Felipe, Santa María la Mayor y San Pablo, así como su predilección por el entorno del Mercado, arteria motriz de una economía financiera y comercial. La metodología puede extrapolarse a otras ciudades peninsulares, donde se produjeron profundos cambios en el tránsito de la Baja Edad Media a la Modernidad.

Abstract

The consolidation of the Judeo-convert families in Zaragoza (a 1,800-2,000 inhabitants capital city from Aragon kingdom) altered the social structure and the composition of certain citizen élite, especially since the Tortosa Dispute (1412-13). It revealed a commercial predominance followed by legal profiles, which were dignified thanks to their connection with the Monarchy. Based on the inventory of the assets confiscated by the Inquisition (1484-1494) to this ethnic-confessional origin families, we map their habitat, considered not only as of the domestic spatial order but as the symbolic value, and social projection denoted as well. We focus on the amount of real estate as the base of the analysis category, and we infer the high concentration of this élite close to San Felipe, Santa María la Mayor, and San Pablo parishes. Results also highlight their preference for the market surroundings, a financial economy, and a commercial driving force at that time. The methodology applied can be extrapolated to other peninsular cities, where there were profound changes in the transit from the Late Middle Ages to Modernity.

Palabras clave

Aragón, Sefarad, Judeoconversos, Cartografía, SIG, Capital simbólico.

Keywords

Aragon, Sefarad, Judeo-converts, Cartography, GIS, Symbolic Capital.

1. CONTEXTO HISTÓRICO[1]

Zaragoza, metrópoli en la que vive una décima parte de la población del Reino, cuenta con instituciones propias dotadas de capacidad decisoria en materia administrativa, fiscal y de gobierno. Por ende, es sede del Justicia y la Diputación, así como residencia de altos cargos de la Administración Real y del Arzobispado, controlado por miembros de la Corona. De hecho, era necesario tener una presencia en ella si se aspiraba a influir o participar de la actividad política (Falcón, 1981: 162-163).

Pese a que en la Edad Media no se realizan censos demográficos, es posible ajustar su población basándonos en la nómina efectuada con motivo de recaudación de las sisas (1489-98), elaborado con el fin de sanear la Hacienda de Aragón –se estiman 4.017 fuegos o unidades fiscales (Falcón, 1987: 6 y 15)–, y, en especial, a través del fogaje del año 1495 (Serrano, 1995: 67-115) –cuyos valores desglosamos por parroquias–, confeccionado para contratar un ejército que se enfrentara a las tropas francesas, resultando un total de 3.969 unidades fiscales (Lozano, 2004: 476-477). De este modo, inferimos una población de 18.000-20.000 habitantes.

Las referencias más solventes en cuanto a la comunidad hebrea se remontan al recuento fiscal de 1369, donde se establecen 2.552 casas cristianas (83,2%), 202 musulmanas (6,6%) y 313 judías (10,2%) (Lozano, 2004: 475-476). Posteriormente, en las Cortes de Maella de 1404 se registran en la judería un total de 347 hogares, lo que elevaría su vecindario a 1.500-1.700 personas (Motis, 1996: 895).

La Disputa de Tortosa (1413-14), convocada por el papa Benedicto XIII, supone la derrota teológica del judaísmo, el fin de numerosas aljamas, el declive de otras y la eclosión de los judeoconversos (Motis, 2013: 15-60). En el caso de Zaragoza, como corroboran los datos fiscales y el arriendo de las sisas del pan, el vino y la carne –calculados, entre otros parámetros, sobre el mercado potencial de consumidores–, en el trienio 1413-1415 el bautismo afectó a unas novecientas personas, esto es, casi la mitad de la población –si aplicamos criterios muy restrictivos, el umbral se situaría en el 25%, pues la estimación anterior es resultado de una proyección (Motis, 2000: 179-180)–, lo que les obliga a abandonar la judería. De este modo, y dependiendo de su nivel socioeconómico, se adscribirán a unas parroquias u otras, donde las élites, emulando a los "cristianos viejos", comparten una "apetencia tendencial" por determinados espacios públicos (Álvarez & González, 2015: 151).

2. FUENTES

Poco después de implantarse la Inquisición, se activa a través de la Receptoría un órgano de gestión de los bienes de los conversos procesados, siendo su titular un funcionario designado por el monarca, cuya gestión queda supeditada al Real Patrimonio (Huerga,1991: 51-72). Gran parte de sus archivos se han perdido, si bien se conservan, entre otros, los registros relativos al tribunal de Teruel, sujetos a una auditoría interna en cada ejercicio (Sánchez y Motis, 2020: 91).

La investigación, que se encuentra en sus estadios preliminares, dada la complejidad y riqueza de la fuente, analiza el *Cabreo* o inventario de los bienes decomisados en el período 1485-1494 –documento inédito, en proceso de publicación[2]–, gestionado por el funcionario Juan Ruiz, en el que se inmatriculan los patrimonios atendiendo a tres rúbricas: inmuebles urbanos, explotaciones agrarias y préstamos (créditos y censales)[3].

---

[1] La presente aportación se integra en el proyecto I+D+i, "El poder vivido en la Baja Edad Media: percepción, representación y expresividad en la gestión y recepción del poder" (Ref. PID2019-104085GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

[2] "Libro siquiere capbreu de los bienes mobles, sitios, censales, treudos y cosas que han seydo confiscados a la camara e fisco del rey nuestro senyor por el Officio de la Sancta Inquisicion de las personas condempnadas y penitenciadas por el crimen e delictos de la heregia e de apostasia en la ciudat y arçobispado de Caragoça".

[3] Los estudios de prosopografía en la actualidad constituyen una de las líneas básicas para el estudio de las ciudades medievales y sus moradores. Sesma, 2007: 419.

La fuente consigna, en lo referente a los inmuebles –la institución de la foral de la casa no solo es la unidad básica de hábitat sino un *locus* donde proyectar su capital simbólico–, la adscripción parroquial, la vía (carrera, calle o callizo) donde se sitúa la puerta de acceso, y su ubicación mediante tres linderos o "confrontaciones". Adviértase que en los protocolos notariales, esenciales para reconstruir el parcelario (Pérez González, 2015: 193-226), van desapareciendo alguna de estas referencias, manteniéndose como una reminiscencia de prestigio en los linajes nobiliarios de mayor abolengo, lo que dificulta un análisis socio-topográfico detallado de la ciudad en este período (Lozano, 2006: 148). Asimismo, se ha contrastado esta información con la cartografía más antigua conservada[4], proveniente del primer tercio del siglo XVIII, basándonos en el mapa de Carlos Casanova de 1734[5].

En el período fundacional (1484-92) se procesa a quinientas personas, de las cuales la mitad tienen su vecindad en la ciudad, seguidos a distancia por otros núcleos con sede episcopal y tribunal de distrito (Motis, 2020: 288). En Zaragoza, de un total de 141 varones identificados –en algunos casos sus viudas– conocemos la profesión de 101, destacando mercaderes (31%), corredores (11%), juristas (11%), notarios (9%) y caballeros/escuderos (5%). Sobre este universo tabulamos una muestra de 49 personas, en que figura el decomiso o donación de los inmuebles, acaso porque el resto no es propietario sino solo arrendatario de su vivienda o parte de ella. En este contexto, los porcentajes no varían, aunque se acrecienta su componente mercantil: mercaderes (36,4%), corredores (11,4%), juristas (6,8%), notarios (4,5%) y caballeros/escuderos (9%).

3. METODOLOGÍA

Aplicamos una metodología, aplicable a otras ciudades de la Corona de Aragón, que permite cartografiar los diversos niveles de riqueza y su nivel social a través de la ubicación de sus viviendas y la tasación de sus inmuebles en las distintas parroquias de la ciudad, así como su proximidad a los centros de poder político y económico. Asimismo, considera de manera simultánea variables de diferente naturaleza, siempre que participen de un mismo espacio físico, de modo que su sistematización y representación nos permite trazar una "socio-topografía" o análisis del hábitat como espacio social (Ruiz-Varona, 2020). Se postula un acercamiento dinámico a la morfología de la ciudad medieval basado no solo en su configuración espacial sino también en los significados culturales y sociológicos (Remolina, 2006: 402), prestando atención al valor del "patrimonio menor", es decir, las viviendas, segmento plenamente implicado en la historia de las sociedades urbanas (Arízaga, 1996: 18).

Con motivo de la guerra de los Dos Pedros se traza una segunda muralla de ladrillo que se superpone a un antiguo muro de tierra, aunque no solo con un fin defensivo, duplicando el espacio urbanizable del área que abrazaba la muralla romana (Fig. 1 – Superior). De este modo, se configuran las quince circunscripciones parroquiales, en un proceso iniciado a mediados del siglo XIII, calificadas de mayores (Santa María la Mayor, San Salvador, San Pablo, Santa María Magdalena, San Felipe, San Gil, Santa Cruz, San Juan del Puente y San Jaime) y menores (San Pedro, San Andrés, San Lorenzo, San Nicolás, San Juan el Viejo y San Miguel de los Navarros), quedando excluidas Santa Engracia y Santa María de Altabás (Mora, 1908: 201-207 y 209-219).

Las ordinaciones relativas al regimiento de la ciudad, otorgadas por Jaime II (1311) y Juan I (1391), conferían a las parroquias una función administrativa, militar, fiscal y electoral, coincidente con la organización eclesiástica[6]. La conjunción de estos factores determina el asentamiento de los ciudadanos,

[4] Se ha realizado una prospectiva en el Centro Geográfico del Ejército de Madrid. Archivo Cartográfico [CGE], el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], la Biblioteca Nacional [BN], la Diputación Provincial de Zaragoza [DPZ], el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza [AMZ] y el Archivo General Militar. Instituto de Historia y Cultura Militar [AGM].

[5] Zaragoza por el Septentrión, Carlos Casanova, edic.1769. AMZ, *Sección Planos, estampas, dibujos y grabados*, caja 458 & Zaragoza. Metrópoli del Reino y Corona de Aragón. CGE, *Archivo Cartográfico,* doc. 111.

[6] Periódicamente, los jurados remitían instrucciones a los procuradores para que decenaran a sus vecinos, como sucede en la parroquia de San Felipe a comienzos del siglo XVI. Gómez, 1993: pp. 177-226.

fruto de las estrategias de estos linajes para alcanzar su cuota de poder en el gobierno concejil[7]. Bien es cierto que con las reformas de la dinastía Trastámara su papel se redujo a una gestión de índole local.

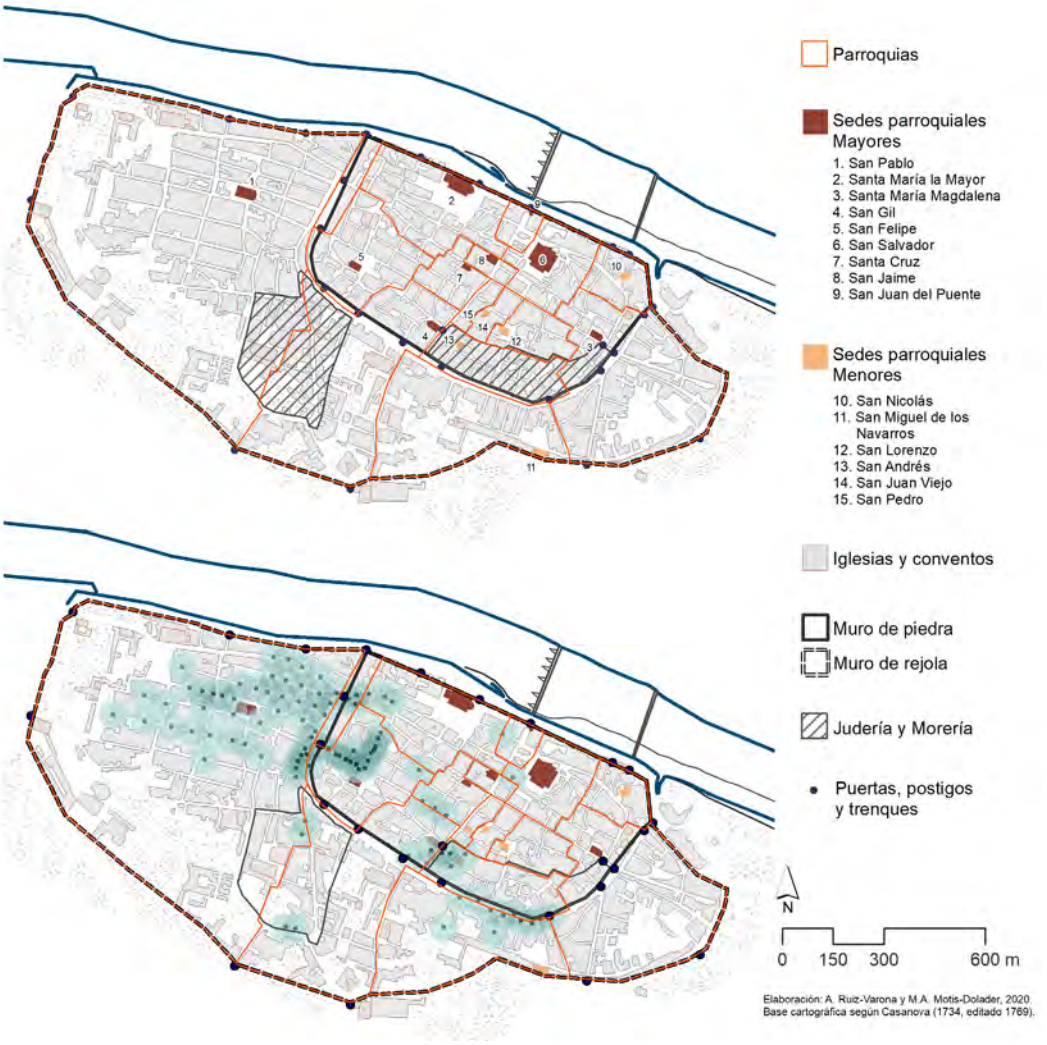


Fig. 1. Superior: Delimitación de las parroquias (Zaragoza); Inferior: Ubicación de los inmuebles de las familias judeoconversas. Base cartográfica según Casanova (1734, editado 1769). Elaboración propia (2020).

4. SOCIO-TOPOGRAFÍA DE LAS FAMILIAS JUDEOCONVERSAS

Un sector selecto de judeoconversos, que posee una clara conciencia grupal y comparte intereses socioeconómicos y políticos comunes, así como una tendencia a insertarse en la oligarquía de los clanes mercantiles y en las distintas instancias de la Administración, modifica la composición de las élites urbanas.

Es complejo establecer con precisión la población conversa en la ciudad, pues no cesó de incrementarse a lo largo de la centuria. Sí es posible evaluar un número mínimo de *paterfamilias* a través de los Autos de fe, los procesos inquisitoriales y las fuentes de la Receptoría, donde no se registran, por motivos obvios, los sectores no sometidos a indagación o sospecha, pues también existen adhesiones sinceras al cristianismo (*Fig. 1 – Inferior*).

[7] En 1348 Pedro IV concede a los ciudadanos de Zaragoza –poseedores de un caballo propio de cabalgar que no trabajaban por sus propias manos, y con residencia estable en la ciudad– la exención del pago del monedaje y la transmisibilidad de la inmunidad de las exacciones reales o vecinales sobre sus posesiones, muebles e inmuebles, en cualquier punto del Reino, y la capacidad para armarse caballeros sin necesidad de la venia regia. Mainé, 2006: doc. 1.

Antes de que emerja la *gens* conversa tras la mencionada Conferencia de Tortosa, los *ciudadanos honrados* suponen el 8,5% de la población, donde dos de cada siete miembros de la oligarquía se domicilian en las parroquias de San Gil y Santa María la Mayor. Solo San Pablo –cuya urbanización deberá aguardar cuando menos al siglo XVI (Betrán, 1996: 422)–, San Miguel y La Magdalena se sitúan por debajo de este índice, ya que son barrios periféricos. Por el contrario, algunas parroquias intramuros del recinto romano presentan porcentajes superiores al 13% (Mainé, 2006: 122 y 124-125).

Parroquia	Fuegos	Porcentaje	Hectáreas	Densidad	Oligarquía	Conversos
Santa María la Mayor	494	12.4%	8.7	56.8	14.4%	8.6%
La Seo o San Salvador	269	6.75%	5.0	53.8	5.2%	0.7%
San Pablo	1.299	32.6%	62.9	20.7	9.8%	35.1%
La Magdalena	347	10%	17.9	19.4	6.5%	0.7%
San Felipe	283	7.1%	7.0	40.4	9.3%	17.2%
San Gil	285	7.2%	20.0	14.3	14.4%	14.6%
Santa Cruz	99	2.5%	2.5	39.6	6%	0.7
San Juan del Puente	[...]	[...]	1.3	[...]	7.2%	--
San Jaime	64	1.6%	0.9	71.1	7.5%	--
San Pedro	27	0.7%	0,9	30.0	4.8%	2.0%
San Andrés	24	0.6%	1	24.0	1.4%	4.6%
San Lorenzo	85	2.1%	2.8	30.4	3.7%	--
San Nicolás	48	1.2%	2.8	17.1	2%	--
San Juan el Viejo	32	0.8%	1.2	26.7	4.5%	--
San Miguel de los Navarros	286	7.2%	12.8	22.3	3.2%	9.9%
Santa María de Altabás	25	0.6%	[...]	[...]	[...]	2.0%
San Lázaro	145	3.6%	[...]	[...]	[...]	--
Santa Engracia	51	1.3%	[...]	[...]	[...]	4.0%

Fig. 2. Distribución de los habitantes por parroquias, según el fogaje de 1495, e implantación de las élites cristianas (1410) y conversas (1480) en la ciudad. Elaboración propia (2020).

El ejercicio profesional de esta élite cristiana clásica no es ajeno a su disposición sobre el plano, mostrando comportamientos homólogos a las futuras oligarquías conversas. El 27% de los ciudadanos son notarios, el 26,6% se dedican al negocio mercantil, mientras que el 12,4% son juristas, y tan solo un 1,4% médicos y especieros (Mainé, 2006: 130). En comparación, los datos derivados de las fuentes inquisitoriales arrojan para el patriciado judeoconverso los siguientes índices: mercaderes (35,4%), juristas (6,8%), notarios (4,5%) y escuderos/caballeros (9%).

El fogaje de 1495, que discurre paralelo a nuestra fuente, permite apreciar, por vez primera, la vertebración del espacio cesaraugustano, a modo de corte transversal, con una visión sectorial (Fig. 2). Indudablemente San Pablo es la parroquia más populosa, con 1229 fuegos[8] –sus arterias principales, que desembocan en el Mercado, a excepción de la del Horno de Tarba, sobrepasan el centenar de viviendas–, sumando junto a Santa María la Mayor el 45% de los hogares. Le siguen en orden decreciente la Magdalena, San Miguel, San Gil, San Felipe y San Salvador, mientras que las restantes no superan el 14,4%, siendo alguna de ellas irrelevantes, como San Andrés (0,6%), gran parte de cuyo territorio lo ocupa la judería (*Fig. 3 – Superior*).

Las murallas de la Cesaraugusta romana aportan un elemento diferenciador en su radiografía sociológica por su perceptible impronta de prestigio (*Fig. 3 – Inferior, izquierda*). No en vano, fuera de este recinto no se aprecian casas nobiliarias, erigiéndose los mejores ejemplos en el centro de la ciudad, así como en la calle Coso que la circunda (palacio de los Condes de Morata, la Torre Nueva, la Diputación del Reino, el palacio episcopal, la Lonja o el palacio de los Hervás), muchas veces, como en Italia, vinculado al poder político (Gabbrielli, 2015: 11-36). Allí se agrupa una élite simbólica, en torno a los centros políticos, administrativos y religiosos, no solo del concejo sino del Reino[9].

Tanto el barrio de San Pablo como Santa María la Mayor ejercen un importante influjo gracias al Mercado del rey –uno de los sectores más cotizados (Falcón, 1981: pp. 80-81)–, ubicado entre ambas (Ballestín, 2017: ilu. 3), donde mercaderes, notarios y artesanos se reúnen en torno al principal motor de la actividad económica (Lozano, 2004: p. 484). De hecho, se advierte en este período una modificación en los repartos sociotopográficos en la urbe, que desplaza su centro de gravedad (Navarro, pp. 173-184). Asimismo,

[8] No es un mero criterio geográfico, pues es la parroquia de mayor extensión y alberga el mayor número de fuegos, pero no existe una *ratio* proporcional, ya que con un 40% acoge un 32.6% de la población, registrando una densidad del 22%, debido a la presencia de amplias áreas de campos y eras.

[9] Desde las décadas finales del siglo XV, también comienzan a producirse en las ciudades de la Corona de Castilla transformaciones significativas, siendo reseñables las actuaciones que supusieron la construcción de casas o palacios sobre su trama urbana. Remolina, 2006: 119.

la calle de San Gil es una arteria donde se asienta un elevado número de botigas, factorías y negocios, muy apreciado por el patriciado mercantil desde comienzo de la centuria (Mainé, 2009: 127 y 134).

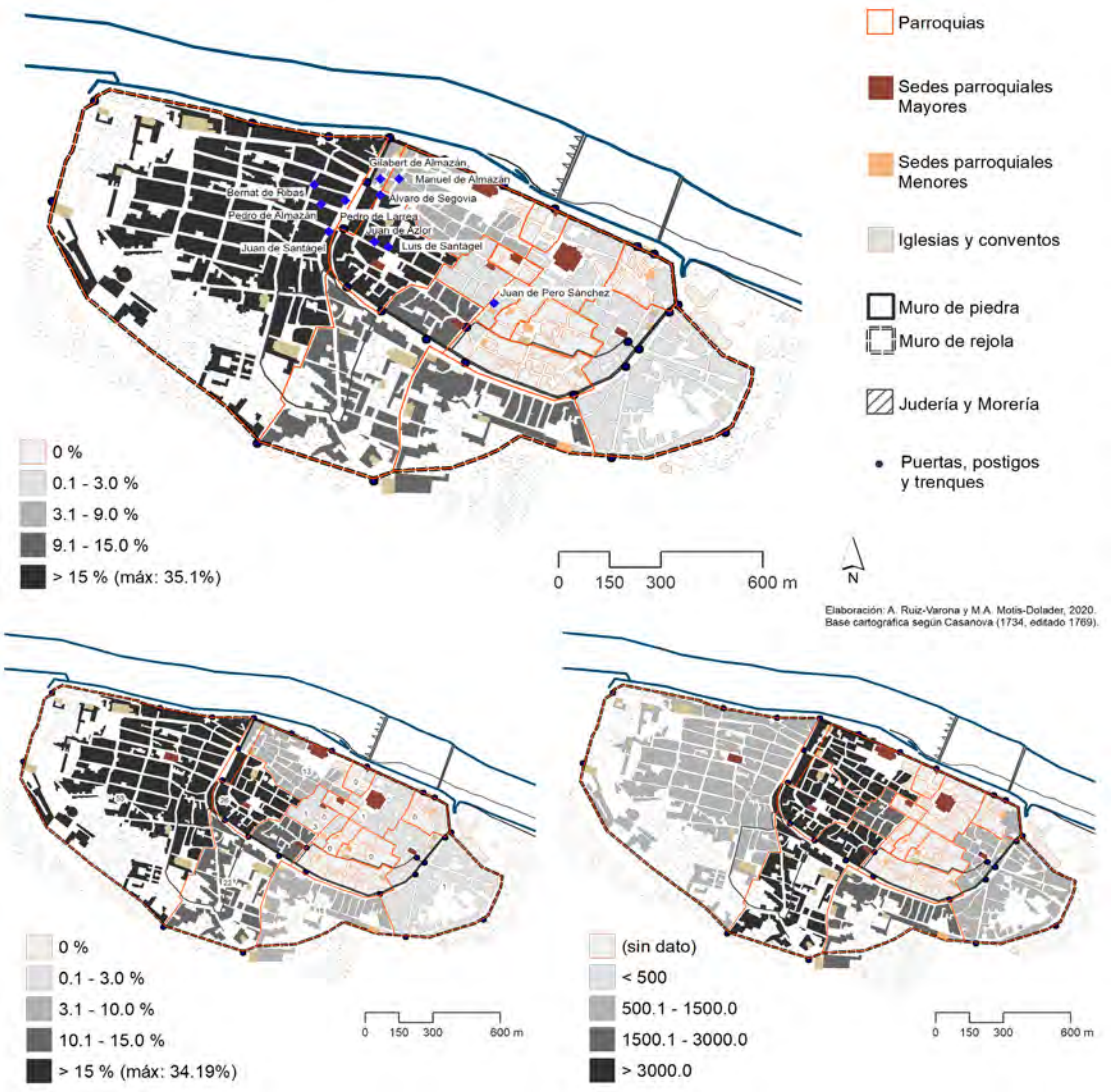


Fig. 3. Superior: Distribución porcentual de las élites judeoconversas en las parroquias; Inferior: Porcentaje de inmuebles propiedad de judeoconversos por parroquia (n=155), izquierda; Valor promedio (expresado en sueldos) de los inmuebles de titularidad judeoconversa por parroquia, derecha. Base cartográfica según Casanova (1734, editado 1769). Elaboración propia (2020).

En la *Figura 4* referenciamos los inmuebles cuyo valor supera los 1.000 sueldos. En esta categoría se incluyen asimismo los que responden a estos parámetros, aunque no conste su tasación, por su concesión en régimen de alquiler –pese a las oscilaciones del mercado, se sitúa en el 10% de la propiedad (Sesma, 2007: 459)–, su atribución a la viuda o herederos, en virtud de sus derechos forales, o la donación a miembros del círculo próximo del monarca, algunos de alto rango.

En la cúspide se sitúa mosén Luis de Santángel, caballero desde el reinado de Juan II, título obtenido gracias a los servicios prestados en la guerra con Cataluña, con una fortuna que podía alcanzar el millón de sueldos si incluimos su ajuar y los bienes ocultados a la Inquisición[10]. Su domicilio fami-

[10] Sus principales intereses descansan en la inversión de 555.210 sueldos, que le generan unas rentas de 31.134 sueldos, con un rédito del 5,6%: Generalidades del Reino (39.000 sueldos), concejos cristianos (218.560 sueldos), aljamas judías (54.000 sueldos)

liar –insignia y símbolo de su prestigio– se ubica en la parroquia de San Felipe, en la confluencia de la Calle Nueva y El Temple. Lo integran tres portales de casas y un granero, peritados globalmente en 3.000 florines (48.000 sueldos). Sin duda, es una de las mansiones más suntuosas de la ciudad –con una estructura palaciega típica del caserío aragonés señorial, como el de la residencia el mercader Pedro de la Cavallería (Álvaro, 2017: pp. 257-258)–, al punto de que la adquisición es realizada por Manuel de Sesé, baile de Aragón.

Es más, el secretario de Fernando II, Juan de Coloma, reside en esa parroquia, y da nombre a una de las carreras que la atraviesan, donde tiene su sede el matrimonio converso formado por Leonís de Molino y Jaima Rey, cuyo entramado lo componen, amén de las viviendas, tres casas y dos portales, que podían competir con él, pues su valor catastral asciende a 12.400 sueldos. La prosperidad del negocio peletero encumbra a artesanos-mercaderes que trafican con productos manufacturados muy apreciados, hecho que explica que Juan de Azlor tenga en esa misma demarcación su vivienda matriz, evaluada en 7.000 sueldos, con unas casas y granero anejo.

Inmuebles	Titular	Profesión	Parroquia	Vía/Referencia	Tasación
Vivienda	Álvaro de Segovia	Mercader	San Pablo	Puerta de Toledo	[...]
Casas	Juan de Santángel	Jurista	S. Pablo	Mercado/Cedacería	5.000 s.
Casas	Jaime de Caseda	Corredor	S. Andrés	Frente a S. Andrés	1.500 s.
Vivienda y casas	Pedro de Urrea	Mercader	S. Pablo	El Mercado	>3.500 s.
Vivienda, tres casas y horno	Manuel de Almazán	Mercader	Sta. María	Callizo de S. Antón	>5.500 s.
Vivienda, casas, corral y establo	Juan de Pero Sánchez	Mercader	S. Pedro	[...]	>4.000 s.
Casas, establo y granero	Juan de Pero Sánchez	Mercader	S. Miguel	El Coso	7.500 s.
Vivienda	Gaspar de Santa Cruz	Mercader	S. Gil	[...]	20.000 s.
Viviendas, casas y horno	Martín de Santángel	Jurista	S. Felipe	[...]	[...]
Vivienda y cillero	García López	Mercader	S. Gil	[...]	[...]
Vivienda y casas	Pedro de Exea	Lencero	S. Gil	Boligas Fondas	5.155 s.
Casas	Diego Lahija	Sastre	S. Pablo	El Mercado	4.000 s.
Casas	María del Abadía, hermana de Juan	Escudero	S. Miguel	El Coso	1.500 s.
Vivienda y casas	Bernat de Ribas, mayor	Mercader	S. Pablo	San Blas	7.100 s.
Viviendas, casas y cámbras	Gilabert de Almazán	Mercader	Sta. María	S. Antón	11.900 s.
Tres portales y dos casas	Bartolomé Sánchez, mayor	Mercader	S. Gil	[...]	[...]
Viviendas, casas y horno	Pedro de Almazán, mayor	Mercader	S. Pablo	Las Armas	[...]
Vivienda	Juan Francés	Mercader	S. Gil	[...]	[...]
Casas, porche y cámbras	Juan Rodríguez	Mercader	S. Miguel	El Coso	1.300 s.
Casas	Juan Ortigas, mayor	Corredor	S. Andrés	Carrera de S. Gil a la Judería	2.000 s.
Vivienda	García de Moros, mayor	Notario	S. Felipe	[...]	[...]
Dos Portales de casas	Isabel de Arboleda mujer de Luis Salvador	[...]	S. Andrés	Cerca la puerta de la Judería	2.500 s.
Dos portales de casas	Isabel de Arboleda mujer de Luis Salvador	[...]	S. Pablo	Cedacería/Albardería	6.000 s.
Vivienda, tres casas y granero	Luis de Santángel	Caballero	S. Felipe	El Temple	48.000 s.
Casas y horno	Luis de Santángel	Caballero	Sta. Cruz	[...]	2.000 s.
Casas y granero	Luis de Santángel	Caballero	S. Gil	[...]	4.500 s.
Vivienda y casas	Jaime de Montesa	Jurista	Sta. María	Calle Nueva	16.000 s.
Casas	Brianda Sánchez, viuda de Juan Ruiz	Mercader	S. Andrés	[...]	4.000 s.
Vivienda	Antón Sánchez	Mercader	S. Gil	El Coso	[...]
Viviendas, tres casas y dos portales de casas	Leonís de Molinos	[...]	S. Felipe	Carrera de Juan de Coloma	12.400 s.
Viviendas	Jaime Casafranca	[...]	S. Gil	[...]	5.200 s.
Viviendas, casas y granero	Juan de Azlor	Peletero	S. Felipe	Carrera Nueva	7.000 s.
Viviendas y bodegá, casas, granero y cámaras	Jaime Traper	Mercader	S. Pablo	Las Armas	>1.200 s.

Fig. 4. Inmuebles más cotizadas de las familias judeoconversas. Elaboración propia (2020).

Estas familias proyectan su poder en dos escenarios: la casa y la parroquia. La casa es el centro nodal de su autoridad, en cuyo marco se trenzan sólidas redes de parentesco, mientras que la parroquia es la célula básica de la influencia social de los ciudadanos, y el primer eslabón de construcción, consolidación y expansión de su poder sociopolítico. Se advierte en algunos linajes la concentración de inmuebles en torno a la residencia familiar o «casas mayores» (Ladero, 1998: 125-126), protegidas jurídicamente como un bien indivisible, y su aspiración a la obtención –mediante adquisición o estrategias matrimoniales– de determinados palacios o caseríos (Álvaro, 2017: 257-258).

Un supuesto esclarecedor es la estirpe de los Almazán, cuyos tres *paterfamilias* tienen sus domicilios distantes a tan solo medio centenar de metros. Tanto Manuel –que posee junto a sus viviendas una red de tres casas y un horno, que le generan rentas por valor de 555 sueldos–, como Gilabert –cuyo domicilio y edificaciones conexas se ponderan en casi 12.000 sueldos– escogen vivir en la parroquia de Santa María la Mayor, en las proximidades de la iglesia y hospital de San Antón, es decir, muy cerca del Mercado y la puerta de Toledo. Pedro vive frente a ellos, en la parroquia de San Pablo, en la calle de Las Armas, cuyas casas patrimoniales poseen otras viviendas agregadas y un horno, amén de otras propiedades en las carreras de La Sal, San Blas y Predicadores, confluyentes todas ellas en el Mercado, que cumple la función de ágora y plaza Mayor del barrio.

y mudéjares (28.650 sueldos), Comunidades de Aldeas (201.000 sueldos) y particulares (13.400 sueldos). Añádanse préstamos hipotecarios, valorados en 23.275 sueldos, que generan uno interés del 7,4%. Si englobamos todas las rúbricas el aflorado patrimonio alcanza los 700.000 sueldos. De este modo, tras adquirir el estatus de nobleza, su mentalidad se convierte en la de un rentista, con una percepción mínima anual de 35.000 sueldos. (Motis, 2020: 104-106).

Estos mercaderes, con una nueva mentalidad, acumulan un elevado capital económico, social y simbólico, cuya progresión sociopolítica y patrimonial se fortalece por su vinculación privilegiada con la monarquía, donde confluyen intereses públicos y privados, beneficiándose de un cambio de paradigma próximo al capitalismo financiero y al comercio transmediterráneo. Además de fundar su patrimonio en las rentas, señoriales, municipales y reales, se dedican a formas privilegiadas de circulación (Motis, 2020: 85-86). Hombres de negocios y juristas, en aras del prestigio social, adquieren fincas urbanas como inversión, observándose en esta segunda mitad del siglo que el arrendamiento ya no se realiza en régimen de censo perpetuo (treudo) sino en alquiler (loguero), con una vigencia contractual determinada.

Casos similares son los protagonizados por diversos mercaderes acaudalados. Así Pedro de Urrea, reside en la plaza del Mercado, donde posee además cinco casas y un granero en la calle de Predicadores y la Sal[11], las cuales, a juzgar por su alquiler –con un valor medio de 60 sueldos– tenía arrendadas a modestos agricultores y artesanos, que podían suponerle unos ingresos de 310 sueldos anuales. El patriarca Bernat de Ribas, reside en la calle San Blas, cuyo valor patrimonial es muy elevado, si atendemos al hecho de que las casas contiguas, de menor entidad, se tasan en 4.000 sueldos, amén de que cuenta con otras casas, un horno y un granero en esa misma vía pública. Por su parte, Juan de Pero Sánchez, prefiere la parroquia de San Pedro, limítrofe con casas del Baile de Aragón, Luis Sánchez, otro insigne converso, disponiendo de corral, establo y casas accesorias, próximas a la carrera de San Gil, la segunda vía comercial de la ciudad.

5. CONCLUSIONES

En las imágenes obtenidas, tras tabular y analizar los datos extraídos del registro de la Receptoría de la Inquisición, se aprecia cómo la cartografía proyecta una radiografía sociológica fidedigna del asentamiento preferente de mercaderes, aunque también de juristas y miembros ennoblecidos, todos ellos pertenecientes al patriciado judeoconverso, donde su disposición en el plano no es neutra, ya que establece una relación dialéctica y semántica con el espacio.

Los inmuebles con un valor más elevado tienen unos referentes viarios muy definidos, centrados en la parroquia de San Pablo (Las Armas, Cedacería, Albardería), San Felipe (Temple, Carrera Nueva) y la porción occidental de Santa María la Mayor (entorno de San Antón, puerta de Toledo), de modo que se articulan en torno al eje económico por excelencia del siglo XV y XVI como es el Mercado. En un segundo lugar figura la calle San Gil y adyacentes, donde se instalaban prestigiosas botigas y almacenes de distribución con una larga tradición desde el ecuador de la Edad Media (*Fig. 3 – Inferior derecha*).

Es evidente, asimismo, que la proyección de prestigio simbólico que supone tener la residencia intramuros persiste en la mentalidad de la época, de ahí que los juristas, caballeros y notarios conversos no muestren un comportamiento distinto, y se decanten por la Cesaraugusta romana, pese a las mayores dificultades en adquirir inmuebles en un espacio densamente poblado. Asimismo, el concepto de concentración de linaje –físico y parental– adquiere especial relieve, como evidencian los rectores de insignes familias (Almazán, Santángel, Santa Cruz).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO ZAMORA, M. I. (2017). “Las casas de Pedro de la Cavallería y Catalina de Albión. Espacios, funcionalidad y bienes como expresión de la posición económica, social e intelectual de un mercader zaragozano del Quinientos” en *Artigrama,* Nº 32, pp. 253-286.

ARÍZAGA BOLUMBURU, B. (1996). “La recuperación del paisaje urbano medieval: propuesta metodológica“ en J. A. BONACHÍA (coord.), *La ciudad medieval: aspectos de la vida urbana en*

[11] El callejero, al menos hasta la Ilustración, designa los viales por sus elementos culturales denotados y connotados —con un profundo significado en la mente de sus gentes y en la lógica interna de sus denominaciones—, de ahí que no sea tanto una toponimia como una auténtica *toponomia.* García Bonilla, 2010: 39-79.

la Castilla bajomedieval. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 13-34.

BALLESTÍN MIGUEL, J. M. (2017). *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

BARRAQUE J. P. (1998). *Saragosse à la fin du Moyen Âge: une ville sous influence.* París: L'Harmattan.

BETRÁN ABADÍA, R. (1996). "Mutación y permanencia: El Plano de Zaragoza en la Edad Media Tecnología y sociedad", en *Las grandes obras públicas en la Europa medieval: XXII Semana de Estudios Medievales, Estella*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, pp. 381-434.

BONACHÍA HERNANDO J. A. (2006). "El espacio urbano medieval de Burgos", en J. A, SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo, Nájera, 26-29 de julio 2005*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 273-296.

ENRICO GUIDONI, E. (2006). "Lo spazio urbano medievale in Italia e in Europa", en J. A, SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 373-385.

FALCÓN PÉREZ, M. I. (1981). *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal,* Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

__(2006). "Evolución del espacio urbano de Zaragoza: de la Antigüedad a la Edad Media", en J. A, SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo,* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 208-244.

__ (2010). *Ordinaciones reales otorgadas a la ciudad de Zaragoza en el siglo XV. De Fernando I a Fernando II.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

GABBRIELLI, F. (2015). "Piazza e palazzi comunali: i luoghi del potere pubblico e dell'identità urbana tra fine XII e primi XIV secolo. Italia settentrionale e Toscana", en G. CAVERO (coord.), *Construir la memoria de la ciudad: espacios, poderes e identidades en la Edad Media (XII-XV). I. La ciudad publicitada: de la documentación a la Arqueología.* León: Universidad de León, pp. 11-36.

GARCÍA MARSILLA, J. V. (2010). "Las calles y los hombres. Ensayo de una sociotopografía de la Valencia medieval", en *Historia de la ciudad. Proyecto y complejidad.* Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 39-79.

GÓMEZ URDÁÑEZ, C. (1987). *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI.* Zaragoza: Delegación de Relaciones Municipales.

— (1993). "La Parroquia de San Felipe según un vecindario de 1530: un nuevo hito para la historia urbana de Zaragoza" en *Artigrama,* Nº 10, pp. 177-226.

GONZÁLEZ SALINERO, R. (2015). "Demografía y sociedad: el padrón de la ciudad de Oviedo de 1518", en G. CAVERO (coord.), *Construir la memoria de la ciudad: espacios, poderes e identidades en la Edad Media (XII-XV). I. La ciudad publicitada: de la documentación a la Arqueología.* León: Universidad de León, pp. 119-142.

HUERGA CRIADO, P. (1991). "La Hacienda de la Inquisición aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico", en *Revista de Historia Jerónimo Zurita,* Nº 63-64, pp. 51-72.

IRADIEL, P. (2007). "Mercado inmobiliario, crédito y crecimiento urbano medieval en Valencia", en *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el occidente europeo: (siglos XI-XV).* Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, pp. 377-416.

LADERO QUESADA, M. F. (1998). "La vivienda. Espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval", en J. I. DE LA IGLESIA, *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semanada de Estudios Medievales, Nájera.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp.111-128.

LOZANO GRACIA, S. (2004). "La población en Zaragoza en los siglos XIV y XV", en J. A. SESMA; C. LALIENA, (coord.), *La población de Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV). Estudios de demografía histórica.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 471-518.

__(2006). "Las parroquias y el poder urbano en Zaragoza durante los siglos XIV y XV" en *En la España Medieval,* Nº 29, pp. 135-151.

MAINÉ BURGUETE, E. (2006). *Ciudadanos honrados de Zaragoza: la oligarquía zaragozana en la Baja Edad Media: (1370-1410).* Zaragoza: Grupo de Investigación CEMA.

MONTILLA TORRES, I. (2006). "Fuentes fiscales modernas y contemporáneas para la reconstrucción del parcelario medieval", en J. A, SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo,* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 33-60.

MORA Y GAUDÓ, M. (1908). *Ordinaciones de la Ciudad de Zaragoza.* Zaragoza: Mariano Escar, 2 vols.

MOTIS DOLADER, M. Á., (1996). "Población, urbanismo y estructura política de las aljamas judías de Aragón en el siglo XV" en *Hispania,* Nº 56, pp. 885-944.

__(2000). "La encrucijada del bautismo: el libre albedrío y los judeoconversos de la aljama de Zaragoza (1413-18)", en *Revista de la CECEL,* Nº 1, pp. 177-226.

__(2008). "El linaje de los Santángel de Aragón: mentalidad y estructura socioeconómica" en K. LEMIEUX (coord.), *LLuís de Santàngel: Primer Financiero de América (America's First Financier).* Valencia, Generalitat de Valencia, pp. 99-143.

__(2013). "Disputation feyta por los judios devant nuestro senyor papa Benedito. La Conferencia de Tortosa y las aljamas judías del reino de Aragón (1412-1415)", en *Iberia Judaica,* Nº 4, pp. 15-60.

__(2020). *Vivencias, emociones y perfiles femeninos, Judeoconversas e Inquisición en Aragón en el siglo XV.* Madrid: Dykinson.

__(2020). "Los judeoconversos en la Corona de Aragón (siglos XV-XVI): estrategias, mentalidad y proyección de una nueva élite mercantil y financiera", en *Los conversos en la economía de la Península Ibérica (ss. XV-XVI).* Madrid: Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital, pp. 72-148.

NAVARRO ESPINACH, G., (2012). "El impacto de las actividades industriales en el paisaje urbano de la Corona de Aragón (siglo XV)", en M. C. RIBEIRO; A. SOUSA (coords.), *Evolução da paisagem urbana. Sociedade e economia,* Braga, pp. 173-184.

PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (2015). "Los protocolos notariales y la construcción de la ciudad", en G. CAVERO (coord.), *Construir la memoria de la ciudad: espacios, poderes e identidades en la Edad Media (XII-XV). I. La ciudad publicitada: de la documentación a la Arqueología.* León: Universidad de León, pp. 193-226.

REMOLINA SEIVANE J. M. (2006). "Aproximación a la urbanística medieval en Castilla y León: la construcción de los espacios y los tejidos urbanos", en J. A. SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 401-414.

RUIZ-VARONA, A. (2020). "SIG. La vulnerabilidad, el riesgo social y la justicia espacial", en R. TEMES (coord.), *SIG Revolution. Ordenación del territorio, urbanismo y paisaje.* Madrid: Síntesis, pp. 195-211.

SÁNCHEZ MOYA, M.; MOTIS DOLADER, M. Á. (2020). "Estructura financiera del tribunal de la Inquisición de Teruel. La receptoría de Juan Claver (1487)" en *Sefarad,* Nº 80, pp. 55-115.

SERRANO MONTALVO, A. (1995). *La población de Aragón según el fogaje de 1495.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico & Instituto Aragonés de Estadística.

SESMA MUÑOZ, J. A. (2007). "Mercado inmobiliario en Zaragoza (1370-1420). La reorganización urbana bajomedieval", en *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el occidente europeo: (siglos XI-XV).* Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, pp. 417-470.

WALTER ROSSA, L. T. (2006). "O desenho e o conhecimiento do urbanismo medieval português", en J. A. SOLÓRZANO; B. ARÍZAGA (coord.), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 191-207.

PAPAGAIO, DE MARIBEL LONGUEIRA Y LUÍSA VILLALTA. CRÓNICA FOTOGRÁFICO-POÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN DE UN BARRIO*

Papagaio, by Maribel Longueira and Luísa Villalta. Photographic-poetic chronicle about Neighborhood's Transformation

María Xesús Nogueira Pereira
Universidade de Santiago de Compostela
mariaxesus.nogueira@usc.es

Resumen

En 2001 se iniciaron las obras de demolición de O *Papagaio*, un popular barrio de A Coruña, para su explotación inmobiliaria. Con ellas comenzaba el proceso de transformación de una zona de edificaciones humildes y de actividad prostibularia en un bloque de viviendas y un centro comercial. El derribo de los inmuebles, que supuso la desaparición de un modo de vida, fue documentado por la fotógrafa Maribel Longueira quien, además de preparar una exposición, compuso, en diálogo interartístico con la poeta Luísa Villalta, el libro *Papagaio* (2006). En él, y desde una mirada crítica, las dos autoras elaboran un documento en el que dejan testimonio de la destrucción y de los recuerdos de una vida cotidiana marcada a lo largo de décadas por la represión, la violencia ejercida por el patriarcado, el estigma, la prostitución y las leyes del mercado. El objetivo de la comunicación es analizar los mecanismos mediante los cuales esta obra artístico-literaria aborda, desde una perspectiva particular, el tema de la ciudad, su memoria y la transformación de sus espacios.

Palabras clave

Ciudad, gentrificación, prostitución, fotografía, poesía.

Abstract

The demolition works for real estate exploitation of O *Papagaio*, a popular neighborhood in A Coruña, started in 2001. With them, the process of transformation of a humble buildings zone and prostibular activity in a block of flats and a shopping center began. The demolition of the buildings, which meant the disappearance of a lifestyle, was documented by the photographer Maribel Longueira. In addition to creating an exhibition, she composed in an inter-artistic dialogue with the poet Luísa Villalta the book titled *Papagaio* (2006). Within it, and from a critical perspective, the two authors prepare a document in which they leave testimony to the destruction and memories of a daily life marked over decades by repression, the violence exerted by patriarchy, prostitution and the market laws. The aim of the communication is to analyze the mechanisms through which this artistic-literary work approaches, from a particular perspective, the theme of the city, its memory and the transformation of its spaces.

Keywords

City, gentrification, prostitution, photography, poetry.

* *Reflexiones concebidas en el marco del proyecto de investigación PGC2018-093545-B- I00 (MCIU/AEI/FEDER/UE)*

1. LA TRANSFORMACIÓN URBANÍSTICA DEL BARRIO DE O PAPAGAIO

O Papagaio, conocido como el *barrio chino coruñés* por sus actividades prostibularias, estaba ubicado en el distrito de Zalaeta-Orzán, entre las calles Panadera y Hospital. La venta de droga y dos incendios producidos entre los años 1989 y 1990 evidenciaban la decadencia de lo que había sido "el gran barrio chino de la Galicia de la posguerra" (Pousa, 2014):

> La retina coruñesa contemporánea ha conservado del Papagayo una imagen depravada y sórdida que se corresponde con la decadencia de sus últimos años, cuando el popular bullicio de los bares de mujeres había dado paso a unos tugurios infectos y ruinosos donde la heroína jubiló a las madamas y los camellos a los macarras de antaño. Pero a poco que se escarbe en la memoria de un par de generaciones coruñesas se descubre que esas calles significaron algo muy distinto en la verdadera educación sentimental de la ciudad. (...) El Papagayo marcó una época en la que el burdel fue rito de paso y de iniciación sexual en aquella mortecina estrechez de posguerra en la que los escasos caminos de la vida conducían tan a menudo al barrio chino. Los de los clientes y los de las meretrices. Resulta imposible rastrear en la memoria de cualquier coruñés que haya vivido aquellos años sin que el Papagayo asome de una u otra manera en sus recuerdos (Romero, 2012: *online*).

O Papagaio, y uno de sus lupanares, forman parte además de la microtoponimia literaria después de que Camilo José Cela situase a uno de sus personajes de *La familia de Pascual Duarte* en la casa de la Apacha (Pousa, 2014: *online*; Romero, 2012: *online*).

En 2001 comenzaban las obras de demolición para la construcción de un parking subterráneo y una zona de edificios de lujo alrededor de un centro comercial. La intervención urbanística supuso la transformación de la esencia del barrio, que se vio reflejada en titulares de prensa como "El Papagayo, de barrio chino a Urbanización Maravillas" (*La Voz de Galicia*, 12/04/2004). Más revelador del proceso de gentrificación que se estaba llevando a cabo con la transformación de barrios populares resultan tanto el titular como la crónica "El Soho que limpió el barrio chino" (*La Opinión*, 25/05/2014), donde se hace referencia a un proyecto urbanístico y comercial que abarca el que

> fue durante muchos años conocido como el barrio chino coruñés, y no porque residiese allí una mayoría de población oriental, sino porque era un foco de conflictos en el que las peleas nocturnas, la delincuencia, la droga y la prostitución, convertían la zona en un núcleo de difícil convivencia que afeaba el centro urbano. Pero hace justo diez años comenzaba a emerger en esa zona un movimiento impulsado por comerciantes locales que pretendía limpiar la imagen de esas calles y ofrecerse a la ciudadanía como una alternativa de ocio y compras. Aquellos promotores se bautizaron primero como Distrito Orzán y la prensa también le puso un nuevo nombre a esa parte de la ciudad: el Soho coruñés (Rodríguez, 2014: *online*).

El propio nombre adoptado por el centro comercial, Bulevard del Papagayo, así como la grafía castellanizada de la fórmula toponímica resultan también indicativas de la transformación de la identidad de las calles coruñesas que estas intervenciones han supuesto.

2. *PAPAGAIO* COMO OBJETO INTERATÍSTICO

2.1. La ciudad en la tradición poética gallega

El libro de fotografía y poesía *Papagaio* (2006) se enmarca en una tradición poética contemporánea no demasiado extensa tanto en lo que se refiere a obras interartísticas como a las representaciones urbanas.

La historia editorial gallega de las últimas décadas revela una presencia desigual de obras que combinan artes plásticas y poesía, y más aún de aquellas en las que las primeras no son un elemento ancilar de las segundas. Estos productos han tenido además una desigual recepción, condicionada muchas veces por su deficiente distribución. En numerosas ocasiones, y ante la escasez de colecciones propias destinadas a ellos, se han acomodado en ediciones institucionales, singulares y de autor. En el caso de *Papagaio*, la obra ha visto la luz gracias a una colaboración de Edicións Laiovento y la Diputación de A Coruña.

Entre las razones que explican la tardía aparición de una temática urbana en la poesía gallega se encuentra la identificación entre galleguidad y mundo rural, que se remonta al siglo XIX y que explica también en buena medida la importancia que tanto la naturaleza como el paisaje han tenido en la poesía.

La distribución de la población en Galicia y la inexistencia de grandes urbes han influido también en el carácter tardío de los imaginarios urbanos.

Salvo contadas excepciones, podemos afirmar que la ciudad, bien sea como escenario bien como tema, no aparece representada en la poesía gallega hasta la década de los ochenta del pasado siglo.

En este proceso de ampliación del catálogo temático de la poesía no está de más señalar dos factores, dada su relevancia a la hora de contextualizar el libro que nos ocupa. El primero tiene que ver con el hecho de que estas primeras representaciones se hayan producido en el marco de un proceso de renovación y modernización de la poesía gallega llevada a cabo en los albores del período autonómico. El segundo, con el protagonismo de dos voces femeninas en el desarrollo de una poesía urbana: Xela Arias (1963 – 2003) y Luísa Villalta (1957 – 2004). La perspectiva de género es uno de los elementos más notorios de *Papagaio*.

2.2. Las autoras del libro

Las autoras del diálogo entre fotografía y verso que da lugar a *Papagaio* comparten, además del vínculo de su ciudad natal, un interés por los espacios urbanos y las personas que los habitan.

Maribel Longueira (A Coruña, 1951) ha dedicado su vida profesional y artística a proyectos relacionados con la gestión del patrimonio, el cine, el teatro, la pintura y, desde hace unos años, la fotografía. Además de su predilección por los paisajes tanto físicos como humanos, en su trayectoria destaca su disposición a participar en libros interartísticos en los que sus fotografías establecen diálogos con textos, a menudo poéticos. Así ocurre en *La Habana Flash* (1998), de Xabier Alcalá; *Alguén agarda que volva alí* (1998), con fotografías de su exposición homónima exhibida en La Habana y textos de varias voces poéticas de Galicia; *Entremiradas I. Galicia-Bos Aires* (2009) y *Entremiradas II. Galicia-Cuba* (2009); o *As crebas. Outro xeito de andar ao mar* (2014), en colaboración con el poeta Francisco Xosé Fernández Naval.

Luísa Villalta (A Coruña, 1957 – 2004) ha combinado a lo largo de su trayectoria artística la escritura con la música. Esta última vertebra, junto con la ciudad, una obra poética conformada por los títulos *Música reservada* (1991), *Ruído* (1995), *En concreto* (2004) y la obra póstuma *Papagaio* (2006), en colaboración con Maribel Longueira. A su A Coruña natal está dedicado *En concreto*, que presenta un recorrido por algunos de sus espacios emblemáticos y reflexiona sobre la relación del *yo* con la ciudad.

2.3. Génesis de *Papagaio*

El origen de este libro está en una serie de fotografías mediante las cuales Maribel Longueira dejó constancia gráfica de los trabajos de demolición a principios de 2001, tal como queda reflejado en el paratexto que figura en la capa posterior del libro, que sintetiza con acierto el espíritu de este:

> No mes de marzo do ano 2001 as edificacións das rúas Hospital e Tabares da cidade da Coruña foron derrubadas por máquinas de dentes de ferro que levantaron unha poeira que cubriu o barrio enteiro. Durante as semans anteriores e nos días que duraron os traballos de demolición, Maribel Longueira permaneceu atenta, rexistrando coa cámara as paredes e a súa caída; tamén os cascallos, anacos dun tempo perdido nos que se podía presentir o que albergaron durante anos os andares e os cuartos dos edificios agora arruinados: os berros e saloucos de pracer e de sufrimento, a sensualidade, se cadra a ledicia, seguro que a tristeza... A realidade controvertida dun comercio protagonizado polos corpos das mulleres do que eran testemuñas as paredes vencidas e os obxectos espallados entre o po e a lama.

Maribel Longueira insistía años después en su voluntad de plasmar un tiempo y un modo de vida, con toda su riqueza de matices y controversias, destruido en unas semanas por las máquinas excavadoras:

> Esvañíase esa arquitectura que conservaba a memoria das moradoras e os moradores daquel barrio e onde crin escoitar os berros e saloucos dun tempo xa esmorecido. O tempo é algo que non podemos apreixar, pero si a memoria do que acontece, por iso as fotografías do 'Papagaio', feitas antes de ser derrubado, permanecerán sempre na memoria da cidade a través das miñas imaxes e das palabras de Luísa (Vidal, 2010: *online*).

En el prólogo del libro, que el escritor Francisco Xosé Fernández Naval tituló significativamente "A flor da amizade" y que dirigía a Luísa Villalta, se explica cómo a partir de esa serie la fotógrafa emprendió un trabajo de búsqueda de interlocución artística que fue respondido con rapidez y contundencia por la poeta:

> Falou logo contigo, Luísa, como falou con outras e con outros, ofertando un troco: unha fotografía para un poema, unha fotografía por un poema. Ós poucos días ti apareciches pola casa e non traías un, non, non traías un só poema, traías un libro con vinte poemas numerados á romana, que se abría co cantar medieval de Don Denís: "Ela traguia na mao un Papagai mui fremoso[1]" (Fernández Naval, 2006: 7).

Con las 80 imágenes seleccionadas de entre más de 600 (Penas, 2017) la fotógrafa y la escritora compusieron el material para la exposición *O Papagaio: a mirada dos sentidos* (2005) y para el libro *Papagaio*[2]. El proceso fue explicado por Maribel Longueira en un comentario en el que evoca el impulso creativo de la poeta a partir del estímulo de las imágenes y alude a la especulación urbanística como uno de los hilos temáticos de la obra:

> Esas fotografías que cando as contemplo escoito nelas aínda a súa voz, no meu estudio, lendo os poemas que creou tan pronto como lle amosei as fotos e lle propuxen facer un poema... un poema que se transformou nun poemario sobre especulación e cobiza dunha cidade, un libro onde se compromete e lles outorga dignidade ás que non teñen voz, onde mostra solidaridade e compaixón coas derrotadas (Vidal, 2010: *online*).

3. *PAPAGAIO*: CLAVES PARA UN ANÁLISIS

3.1. Lenguajes complementarios

Papagaio es, como se ha dicho, el resultado de una colaboración artística en la que el lenguaje verbal complementa los documentos gráficos para denunciar la especulación urbanística y para dar voz a las que no la tienen. En otro lugar he explicado la fórmula de este diálogo interartístico donde el objetivo de la cámara selecciona elementos cargados de valor simbólico y, con posterioridad, la poesía aporta, además de voz, humanidad, crudeza y la violencia que implica la usura y la ruina (Nogueira 2006:).

Esta narrativa sigue un orden cronológico que únicamente se ve alterado por la localización de la imagen reproducida en la *Figura 3*, que será comentada más adelante, y por la última de las fotografías, que enfoca detalles de una ventana ruinosa y el dintel de una puerta con su número, correspondiente al momento de la decadencia. Esta imagen final cierra un libro que comienza con la reproducción de un elemento decorativo desdibujando sobre la piedra y le confiere un carácter cerrado y circular.

3.2. La arquitectura del libro

En cuanto a su estructura, *Papagaio* está organizado en tres secciones que siguen, como se ha indicado, un desarrollo cronológico y cuyos títulos se basan en la composición gallego-portuguesa del siglo XIV reproducida, a modo de cita, al comienzo de la obra:

> Ela traguia na mão
> um papagai mui fremoso
> cantando mui saboroso
> ca entrava o verão;
> e diss': —Amigo loução,
> que faria per amores,
> pois m'errastes tam em vão?
> E caeu antr'ũas flores.

Se trata de la segunda estrofa de la *pastorela Ũa pastor bem talhada*, del trobador Dom Dinis, en la que un personaje femenino, atormentado por el amor de un caballero, lleva en su mano un hermoso y

[1] Sobre esta composición se volverá más adelante.

[2] El material fue exhibido de nuevo en el bar Monty en 2017, en el marco de un homenaje a la escritora desaparecida titulado "As chaves do tempo" (Penas, 2017: *online*). Agradezco a Maribel Longueira la cesión de las fotografías originales para su reproducción en este trabajo.

enigmático papagayo que hace de confidente ante sus quejas por haber sido *engañada en vano* (“pois m’errastes tam em vão”). El fragmento reproducido finaliza con la caída de la doncella. La cantiga continúa con un diálogo entre la joven y el ave en la que esta última acaba dándole buenas noticias de su amado y anunciándole su repentina llegada[3].

Papagaio toma el título de sus tres partes de las secuencias “Per amores”, “Tam em vão” y “E caeu...”, pertenecientes a la composición medieval con la que, además de la coincidencia onomástica, comparte los temas del amor y la mentira.

3.2.1. “Per amores”: la decadencia

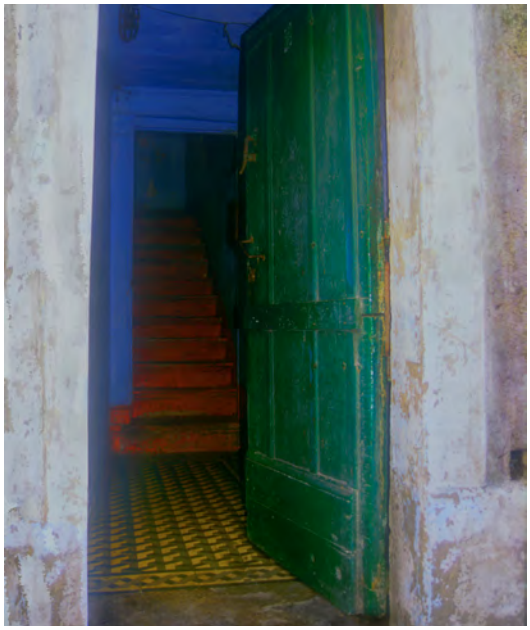


Fig. 1 - Fuente: Papagaio (2006)

Las fotografías de la primera parte del libro corresponden al momento inmediatamente anterior al inicio de los trabajos de demolición. Se trata de retratos de detalles de los edificios en los que tenía lugar la actividad prostibularia. Las puertas y ventanas en estado semirruinoso son elementos recurrentes en una serie en la que también se reproducen pinturas desconchadas, contras vencidas, placas, carteles de locales de prostitución, cerraduras y cuerdas y cables de la luz cedidos por el paso del tiempo y el descuido.

Los poemas que dialogan con estas fotografías presentan una visión de la ciudad en los años cincuenta del pasado siglo —momento de esplendor del barrio— sexualizada (“subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade” (17[4]) y marcada por la represión y la hipocresía. La composición que acompaña la imagen reproducida en la *figura 1* equipara unas escaleras que no parecen conducir a ninguna parte con las que suben a una ciudad feminizada. El barrio de O Papagaio es presentado por Luísa Villalta como una metonimia de unos sórdidos años cincuenta en la que resalta el cromatismo de las edificaciones, y en concreto el valor simbólico del color verde y de las escaleras retratadas por Maribel Longueira:

> O Papagaio mudo, caído entre as flores das meias verdades
> tinxía de cores charramangueiras
> os dous lados do simulacro.
> Os anos cincuenta de calquera século:
> Unha porta verde na cronoloxía repintada
> unha vez tras outra, da esperanza (17).

Las texturas de unas paredes dañadas por la humedad y el tiempo, así como la hipocresía que subyace al contraste entre la represión de la sociedad y la lujuria del barrio, son expresadas mediante dos lenguajes que se complementan.

Las composiciones desarrollan también, desde una perspectiva de género, motivos como el estigma de las prostitutas, la curiosidad que suscitan, la violencia con la que son tratadas, la solidaridad de unas cuerdas de tender la ropa compartidas y, sobre todo, la falsedad que entraña el negocio de la prostitución que las ventanas, contras y cortinas reiteradamente fotografiadas intentan ocultar:

[3] *Vid*. para esto Lopes 2011.

[4] La paginación corresponde a la edición que figura en la bibliografía, única por el momento.

> Pero as cadeiras chaman a especular coa verdade,
> a comerciar con calquer ponto de emoción ou temor,
> que tamén son verdade,
> non menos verdade que a man visíbel da garavata do executivo
> (a outra na verga do portafolios)
> antes de asinar un contrato ladrón de débedas aos obreiros
> nen menos que a mentira da norma urbanística,
> materia recalificada dos solares comunais (33).

La composición equipara la *verdad* del movimiento de las caderas de la prostituta con la del ejecutivo explotador y la de la normativa urbanística. De esta manera, la violencia ejercida en la prostitución se equipara con la violencia de otras especulaciones.

3.2.2. "Tam em vão": los escombros de la vida doméstica

La selección de imágenes que conforman esta segunda parte sigue focalizando el abandono y la ruina: dibujos y motivos decorativos, paredes repintadas, grietas, objetos oxidados. Las fotografías introducen además el motivo del escombro, entre el que destacan objetos como trozos de muñecas rotas o una zapatilla deportiva. Una de las imágenes más poderosas de toda la serie es precisamente la de la cabeza de una muñeca en medio de los restos, a la que acompaña un poema que identifica las *muñecas de estraperlo* con las prostitutas, y su piel maquillada con los muros deteriorados. Fotografías y poemas insisten en la decadencia del barrio y en la especulación que comportan tanto la prostitución como la especulación urbanística.

Otro de los motivos que se desarrollan en "Tam em vão" es el de la vida cotidiana de las habitantes de O Papagaio, con la reproducción de objetos domésticos como ollas y cubiertos, y con la reconstrucción poética de vidas arruinadas por la violencia sexual y por la droga, como es el caso de Margarita, que se encierra en el baño para "esfregar o olor / a vaca daquel parente —un tío talvez— / que a colleu e a tirou sobre a palla da corte" (60).

3.2.3. "E caeu": la demolición

Las fotografías que componen esta tercera sección documentan los trabajos de demolición. La primera de ellas muestra la convivencia de vehículos con máquinas excavadoras, y de los habitantes del barrio con obreros y policías que regulan el tráfico en las calles en las que se están llevando a cabo los trabajos de demolición. Un semáforo en rojo, la señal de peligro por proximidad de un colegio y un chico jugando con una pelota enfatizan la vida cotidiana en el barrio.



Fig. 2 - Fuente: Papagaio (2006)

Las imágenes enfocan objetos ornamentales (coloridas paredes interiores que quedan al descubierto, piedras talladas, rejas que contrastan con la destrucción causada por las excavadoras (ventanas desvencijadas, hierros oxidados y escombros). Algunas imágenes captan la violencia del derrumbe, como ocurre con la que se reproduce más abajo (*Fig. 2*) y que no está acompañada de ningún poema sino de otra fotografía similar que muestra el efecto del brazo de una excavadora sobre una construcción.

La línea cronológica del relato de la demolición se ve alterada, como ya se ha adelantado, por la se-

gunda fotografía de esta sección (*Fig. 3*), que no corresponde a los derribos sino a edificaciones nuevas.



Fig. 3 - Fuente: Papagaio (2006)

La imagen, que desempeña una función anticipatoria de la nueva ordenación del barrio, está acompañada por un poema que ironiza sobre los coches de aquellos que *terminan el viaje cuando las putas empiezan su trabajo* y

> despois fican mansamente aparcados
> como vacas na corte
> en aliñamento de orde e seguridade,
> a que dá o alimento,
> ou como cans satisfeitos que gardan a casa
> gañada coa suor honrada
> de quen nunca tivo un mal desexo
> ou soubo disimular ben
> atar cabos e nóminas
> ante a muller fera amansada no lume da cociña
> onde lle incha a barriga
> con nomes, apelidos e futuras canas
> a esparexer sobre a almofada compartida (73).

El texto denuncia ese *orden extraño (...), vacío pero fiel*, que identifica con la hilera de coches aparcados que esperan turno "e, de pronto se devalúan ao mínimo prezo / na casa de compravenda, na ferranchina da alma[5]" (73), por su hipocresía y por carácter patriarcal y capitalista simbolizado por las edificaciones. No es este el único momento del libro en el que la maquinaria del mercado inmobiliario se equipara con la maquinaria patriarcal, representada en otra composición por el semen del hombre de negocios que "pouco pagou por lle rachar / o virgo comunal á Cidade envisa" (83).

La última de las composiciones poéticas dialoga con la fotografía que documenta gráficamente el final de la demolición. En la imagen, en la que están presentes los motivos del escombro y la maquinaria, se percibe el hueco de las edificaciones derribadas, que deja al descubierto el Convento de las Capuchinas. La composición tematiza el trabajo de las excavadoras que baten contra ese otro *monasterio* (del placer) *convertido sin máis en paraiso da especulación*. En el lugar que ocupaba el *templo* de la lujuria, una vez *desaparecidas las furcias* tan sólo quedan ratas y la sombra de un *pecado*: "un fillo hai moitos anos non nacido / e sen embargo vivo / [que] aínda a mira desde alí, / desde o solar valeiro do outro lado da rúa / máis alá de toda penitencia / a través de todo estigma" (102). Una vez más el estigma se muestra como uno de los asuntos principales del libro hasta el punto de resistir a la demolición de los edificios del barrio que le da nombre.

4. CONCLUSIÓN

Papagaio es una obra singular en la tradición poética gallega ya que presenta una crónica de la demolición de un barrio dedicado a la prostitución para la construcción de un parking, edificios de lujo y un centro comercial. El libro tiene su origen en una serie fotográfica de Maribel Longueira complementada por poemas de Luísa Villalta. El resultado es un diálogo interartístico que trasciende la mera documentación y revela matices de un modo de vida perdido con la transformación urbanística.

La crónica construida con 80 fotografías y 20 poemas sigue un hilo cronológico, roto tan sólo por la prolepsis que supone una imagen de edificaciones nuevas (*fig. 4*), que va desde la decadencia en la que se encontraban las casas que albergaban la prostitución hasta el propio derrumbe de los inmuebles y el solar vacío dejado por estos. Los dos ejes temáticos de la obra son, por una parte, la demolición del barrio y, por

[5] "Y pronto se devalúan al mínimo precio / en la casa de compra-venta, en la chatarra del alma".

otra, el mundo de la prostitución. Uno y otro se plasman en una selección de fotografías que realzan detalles tanto arquitectónicos como domésticos, y en la reconstrucción poética de las mujeres estigmatizadas por la prostitución, de su vida cotidiana y de su relación con la ciudad. La preservación de la memoria se perfila como uno de los objetivos del proyecto, centrado antes en la pérdida de un controvertido modo de vida que en el proceso de gentrificación derivado de la intervención urbanística. En este sentido convergen la memoria gráfica y el trabajo poético de reconstrucción.



Fig. 4 - Fuente: Papagaio (2006)

Otro aspecto fundamental de esta obra reside en su vocación de denuncia, tanto de la demolición del barrio para la especulación urbanística como de la violencia y el estigma sufrido por las prostitutas. La hipocresía de la sociedad, su insensibilidad y la usura del mercado, que está detrás tanto de la prostitución como de las operaciones inmobiliarias, son objetos recurrentes de crítica en *Papagaio.*

El espíritu crítico y el empeño en dejar constancia de la memoria tanto arquitectónica como humana hacen que este libro resulte también singular en el contexto de obras dedicadas a la ciudad como tema literario.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ NAVAL, F. X. (2006). "A flor da amizade" en LONGUEIRA, M.; VILLALTA, L., *Papagaio*. A Coruña: Laiovento, Deputación da Coruña, pp. 7-8.

GARCÍA, R. (2014). "El Papagayo aún busca su alma" en *La Voz de Galicia*, 8 de septiembre de 2014. Disponible en *https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2014/09/08/papagayo-busca-alma/0003_201409H8C2998.htm* (última consulta: 25 de junio de 2020).

LONGUEIRA, M.; VILLALTA, L. (2006). *Papagaio*. A Coruña: Laiovento, Deputanción da Coruña.

LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. *et al*. (2011 –). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos *on line*]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponible en: *http://cantigas.fcsh.unl.pt* (última consulta: 25 de junio de 2020)

NOGUEIRA, M. X. (2006). "A inservíbel dignidade da ruína" en *lg3*, portal *Culturagalega.org*. Disponible en *http://culturagalega.gal/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=1061&Cod_prsa=&Cod_prdccn=860http://culturagalega.gal/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=1061&Cod_prsa=&Cod_prdccn=860* (última consulta: 25 de junio de 2020).

PENAS, A. (2017). "Maribel Longueira retrata o Papagaio" en *El Ideal Gallego*, 2 de diciembre de 2017. Disponible en: *https://www.elidealgallego.com/opinion/anxeles-penas/maribel-longueira-retratapapagaio/20171202201643357986.html* (última consulta: 25 de junio de 2020).

POUSA, L. (2014). "Sin rastro del barrio chino" en *La Voz de Galicia*, 28 de junio de 2014. Disponible en: *https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2014/06/28/rastro-barrio-chino/0003_201406H28C9995.htm* (última consulta: 25 de junio de 2020).

RODRÍGUEZ, R. (2014). "El Soho que limpió el 'barrio chino'" en *La Opinión*, 25 de mayo de 2014. Disponible en: *https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2014/05/25/soho-limpio-barrio-chino/844691.htm* (última consulta: 25 de junio de 2020).

ROMERO, S. (2012). "El inmortal Papagayo de Cela" en *La Opinión*, 17 de enero de 2012. Disponible en: *https://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/01/17/inmortal-papagayo-cela/570332.html* (última consulta: 25 de junio de 2020).

VIDAL VILLAVERDE, M. (2010). "Maribel Longueira: 'Non podo apoiar os que postergan o noso idioma'" en *El Correo Gallego*, 13 de septiembre de 2010. Disponible en: *http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/maribel-longueira-non-podo-apoiar-postergan-noso-idioma/idEdicion-2010-09-13/idNoticia-589281* (última consulta: 25 de junio de 2010).

ACCIONES CONTRA LA DESCONEXIÓN. ESTRATEGIAS DE INTERACCIÓN PARA COMPRENDER, DESEAR Y AMAR LA CIUDAD

Actions against disconnection. Interaction strategies to understand, desire and love the city

Marta Pérez Rodríguez
Universitat Politècnica de Valencia
marperod@pra.upv.es

Paula Cardells Mosteiro
Universitat Politècnica de Valencia
paucarmo@upv.es

Resumen

Este artículo revisa algunas estrategias urbanas que colocaron al habitante en el centro del debate sobre la ciudad. La mayoría fueron experiencias en los límites de la disciplina arquitectónica, con inquietudes sociales, artísticas o políticas, y que por su vigencia, convine recuperar si se desea reformular la relación entre habitante y espacio público. La fragmentación del espacio público entrañó fundamentalmente el desarraigo del habitante-transeúnte. El espacio quebrado provocó la incomunicación entre habitante y ciudad, pero también entre los habitantes que compartían ese mismo espacio. La incomunicación resultante fue entendida como una pérdida de identidad, e incluso, como una pérdida de afección del habitante hacía su ciudad. Habitar la ciudad implica tener una idea de su espacio, dotarla de sentido y construir razones por las cuales la amemos, deseemos, e incluso, rechacemos.¿Cómo definir espacios que atrapen al transeúnte contemporáneo? ¿Cómo enriquecer experiencias, tales como estar, caminar o ir en bicicleta, para que no sean vistas como excepciones sino como parte de la norma? ¿Cómo interpretar la diversidad y la diferencia entre el yo-habitante frente al todos-habitantes? Buscamos encontrar acciones para la ciudad de tiempos y velocidades lentas.

Palabras clave

Espacio público, habitante, significación.

Abstract

This article reviews certain urban strategies that put the inhabitant at the center of the debate on the city. Many of these experiences were in the limits of the architectural discipline, with social, artistic, or political concerns. They are worthy another consideration, if we want to, not just update, but reformulate the relationship between inhabitant and public space. The fragmentation of public space fundamentally entailed the uprooting of the inhabitant-passerby. The broken space caused the lack of communication between the inhabitant and the city, but also between the inhabitants who shared the same space. The resulting uncommunication was understood as a loss of identity, and even as a disaffection of the inhabitant towards their city. Inhabiting the city requires having an idea of its space, giving it meaning and building reasons why we love it, desire it, and even reject it. How to define spaces that trap the contemporary passer-by? How to enrich experiences, such as being in, walking through or cycling along, so that they are not seen as exceptions but as part of the ordinary? How to interpret diversity and difference between the I-inhabitant versus the all-inhabitants? We seek to find actions to support the slow pace city.

Keywords

Public space, inhabitant, meaning.

1. INTRODUCCIÓN: ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

El arquitecto Jaime Lerner afirmó categóricamente, hace quince años, que la ciudad no era el problema, sino la solución. Este posicionamiento importa porque plantea una mirada diferente a como actuar en la ciudad:

> "La ciudad es un centro a partir del cual se crearon los códigos de convivencia. Es una estructura que engloba vida y trabajo. Es una integración de funciones. Cuanto más se integra las funciones urbanas, cuanto más se mezclan las clases sociales, las edades, más humana se vuelve la ciudad" (Lerner, 2005: 45).

Lerner asume la complejidad en positivo, entiende que, frente a acciones impuestas por el uso del automóvil, éste no debe dirigir la definición del espacio público y por eso, las calles son, y deben ser, escenarios preparados, para tener un uso múltiple y escalonado en el tiempo. ¿Qué uso? Esa es una de las preguntas a resolver. ¿A qué necesidades debe responder la calle de la ciudad contemporánea?

Este artículo se construye a partir de cuatro imágenes que nacen al abrigo de exposiciones artísticas vinculadas, de una u otra forma, a la ciudad. Con cada una de ellas se reivindicó la necesidad de recuperar más espacio, y de mayor calidad, para el habitante. Desde la actitud firme y aguda de las tres primeras, frente al aparente azar y juego de la última, todas confirman que la ciudad aún sigue afectada en su estructura interna de una excesiva funcionalidad, basada en priorizar el movimiento privado y mecanizado frente a otras formas de movimiento. Las continuas acciones que han tenido lugar desde entonces evidencian que todavía seguimos faltos de soluciones para asumir la complejidad de las transformaciones demandadas día a día.

La primera de las fotografías formaba parte del catálogo presentado para la exposición "This is tomorow"[1], de 1956. Se reunían para esa ocasión los arquitectos Alison y Peter Smithson, el fotógrafo Nigel Henderson y el escultor Eduardo Paolozzi. Para ellos era imprescindible la recuperación de la calle como lugar social. El mensaje quedaba sintetizado en la ocupación de la vía pública a través del objeto que mejor identifica el espacio doméstico: la silla. Con ella, el espacio interior de la casa invadía el espacio exterior, lo colonizaba, convirtiéndose en la gran sala donde la comunidad debía constituirse. Estar, permanecer ya sea de pie o sentado, implicaba habitar la calle, todo un manifiesto en la época de la abundancia.

La segunda fotografía muestra la propuesta del artista Joseph Beuys[2] para la exposición documenta 7. La acción de Beuys consistió en colocar 7000 bloques de basalto frente al museo de Kassel, cada uno de los cuales debía sustituirse por un árbol – un roble – gracias al patrocinio de los ciudadanos que costeaban desinteresadamente los gastos que ocasionaba el proceso. La finalidad era definir un nuevo "bosque urbano" en un año. Una implementación de lo natural como expresión artística. En donde, gracias a este proceso de naturalizar la ciudad, si se puede expresar así, el espacio público incrementaba su cualidad estética junto a su calidad ambiental. Su reivindicación dimensional y social añadía un deseo de conexión con lo natural.

La tercera fotografía muestra la intervención de Freidrich Hundertwasser[3] para la Trienal de Milán de 1973.

Hundertwasser daba un paso más, y la inclusión del verde debía hacerse a costa de reducir el espacio que había conquistado la máquina. Hoy más que nunca entendemos la importancia del elemento verde para mitigar los excesos de nuestra sobreproducción, pero también empezamos a intuir cómo lo verde, en la construcción de una ciudad equitativa y sustentable[4] (Foro Social de las Amércias y Foro Social Urbano, 2004) puede entenderse no solo como patrimonio natural, sino también cultural y artístico.

---

[1] *https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/this-is-tomorrow.*

[2] Joseph Beuys, 7000 Eichen, Documenta 7, Kassel,1982. *https://www.documenta.de/en/undefined.*

[3] Hunderwasser, tree-tenant project en Via Manzoni, Trienal de Milán, 1973. *https://hundertwasser.com/en/ecology/arch22_triennale_mailand_2017.*

[4] Así lo expresa el artículo 5 de la Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad, 2005.

Por último, la fotografía de la propuesta llevada a cabo para el Garment District Alliance[5], incorporaba al debate la interacción del individuo de una manera libre y azarosa con el espacio público. De esta forma, se superaba la exigencia de una adquisición meramente cuantitativa del espacio, y se confirmaba que el nuevo espacio colectivo debía además asumir nuevas dinámicas participativas, más libres y lúdicas. No reservar la ciudad a un mero intercambio. El juego es una necesidad vital, que parece haberse olvidado.

En todos estos procesos de intervención, cobran especial interés las palabras enunciadas por Laszlo Moholy-Nagy, donde la verdadera función del arte reside "en la búsqueda del equilibrio ausente" (Moholy-Nagy, 2008: 51).

Es necesario que la ciudad recupere su equilibrio, garantizando en lo posible la habitabilidad ausente de sus espacios colectivos. Y es aquí, donde el arte nos permite adentrarnos en una extra-realidad, más rica, más significativa, trascendiendo a lo inmediato, lo próximo, lo particular, nos permite buscar nuevas soluciones destinadas a enriquecer la relación entre el habitante y la ciudad. Pero ¿Cómo recuperamos la "habitabilidad"? ¿Cómo definir espacios que atrapen al transeúnte contemporáneo? ¿Cómo preparar las calles para no sucumbir a una solo función y tener un uso múltiple y escalonado en el tiempo?

2. LA CIUDAD CON LOS OJOS DEL ARTISTA

La idea nos acerca a las primeras acciones llevadas a cabo por los dadaístas sobre la experimentación de la ciudad. Para ellos la visita a un lugar, ocupándolo, entrañaba todo un acto de provocación. Por eso, la primera acción dadaísta, la "Ouverture de la grande saison dada", es anunciada activamente un 14 de abril de 1921, frente a la Iglesia de Saint-Julien le Pauvre, a través de panfletos y proclamas publicitarías. El anuncio es el primer paso para salir "al aire libre". Con la misma soflama que propugnaba abrir los museos, salir a la calle se convierte en el primer "readymade" urbano. La operación es una llamada a la acción anti-urbana en contra de actividades tradicionales. Es decir, antes del Dada, "la actividad artística podía penetrar en el espacio público a través de operaciones ornamentales, como, la instalación de objetos escultóricos" (Careri, 2002: 76). Pero por contra, la acción dadaísta no coloca ningún objeto, ni ninguna obra de arte que busque significar la ciudad. El acto no pretende dejar huella, tan solo plasmar el acontecimiento. Así es como, octavillas, fotografías, o relatos poéticos son utilizados posteriormente como manifiestos reivindicativos. El dada no propone, solo cuestiona y critica las normas establecidas. Y desde ese posicionamiento nihilista, la acción es por sí misma una reivindicación estética. Un acto que cuestionará todo el sistema del arte, pero que también nos permite abrir una nueva línea de indagación sobre cómo debe ser la ciudad, y cómo la experimentamos.

Unos años más tarde, en 1926, A. Breton escribe la novela Nadja. En ella la ciudad de Paris se convierte en el lugar de encuentros y desencuentros. Un París presentado como una ciudad banal a través de sus sitios públicos, anónimos y anodinos, a través de los cuales los protagonistas deambularán. La deambulación surrealista plantea una visión más compleja sobre la experimentación de la ciudad. Es más que una simple negación dadaísta. Porque al deambular, el habitante ya no reconoce la imagen representativa de la ciudad de París, sino la de una ciudad subjetiva y no real, la surgida entre el acontecimiento consciente y la imagen soñada. La ciudad se convierte así en el lugar donde siempre puede suceder "algo que merece la pena". Un lugar para el juego, para un habitar improvisado, y en muchas ocasiones, para el descubrimiento fortuito. La ciudad surrealista va llenándose de objetos y, de experiencias inesperadas, fuera de lo normal, donde el habitante, disidente del ritmo vital, recupera lo que la ciudad ya ha descartado. Esta experiencia representa la desacralización del arte y, por ende, "la unión del arte con la vida, y de lo sublime con lo cotidiano" (Careri, 2002: 73).

Todas estas acciones expuestas por Breton son, como el mismo atestigua, "la presentación de una serie de observaciones…para que algunos hombres se lancen a la calle" (Breton, 2004: 80). En su vagabundeo sin rumbo, la ciudad "trabajadora" se cierra y la calle se llena de gente. Entre todos los transeúntes,

[5] Instalación dentro del programa de arte Garment District Alliance, por Lateral Office en colaboración con el estudio de arquitectura CS Design y los ingenieros estructurales EGO Group. Ubicada en Broadway Avenue, entre las calles 37 y 38. Nueva York. 31 enero 2020.

aparece Nadja, “una muchacha […] que, a diferencia del resto de los transeúntes, lleva la cabeza erguida en claro gesto de búsqueda” (Breton, 2004: 80). Con ella, Bretón sucumbe a la acción de deambular, de experimentar lo que la ciudad en su complejidad ofrece. Una acción que reivindica un viaje sin finalidad y sin objetivo. Este deambular incorpora al espacio público aquellos espacios marginales que la ciudad “convencional” había dejado olvidados. Con ello, se abren nuevas categorías espaciales que interpretarán de aquí en adelante el territorio metropolitano: la ciudad difusa, los no-lugares, le terrain vague, o los lugares periurbanos, etc. El surrealismo se vale del andar como medio a través del cual indagar las “zonas inconscientes de la ciudad” (Careri, 2003: 90). Todos ellos son lugares que escapan de la ciudad burguesa y que crecen al margen de la ciudad contemporánea. Muchos de estos espacios son los verdaderos protagonistas de la ciudad que está por hacer, ya que, como propondrá más tarde Francesco Careri en “Pasear, detenerse”, “están a la espera de ser llenados de significados” (Careri, 2016: 23).

3. LA CIUDAD COMO ACCIÓN LÚDICA Y SOCIAL

Reivindicar esta manera azarosa de moverse por la ciudad, también se convierte en una metodología clave para los textos situacionistas. A principios de los años cincuenta, la Internacional Letrista, que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista, propondrá este deambular como una acción estética, además de como movimiento político. En el Congreso fundacional de la IS, que tuvo lugar en 1957 en Cosio D’Aroscia, el impulsor teórico del grupo Guy Debord presentó el documento programático “informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la tendencia internacional situacionista”, donde se nos muestra la urgencia de intensidad y sobre todo la militancia del proyecto revolucionario del colectivo que acaba de nacer:

> “Creemos por encima de todo que es preciso cambiar el mundo deseamos la transformación más liberadora que sea posible tanto de la sociedad como de la vida en que nos encontramos prisioneros sabemos que este cambio puede conseguirse con los medios necesarios” (Andreotti and Costa, 1996:112).

Con una clara reacción al sistema capitalista de posguerra y a la ciudad funcional:

> “¿Por qué estamos insatisfechos con el funcionalismo? Debido a su estética [...] Sobre una base platónica, los funcionalistas han negado incluso la existencia autónoma de la belleza, afirmando que “lo verdadero es siempre bello”; es decir, que la lógica y la ética contiene en ellas mismas bellezas. A causa de esta falsa concepción, han construido una idea estética que consiste en convertir la parte externa del objeto – de la ciudad – en el reflejo de las funciones prácticas del interior y de la idea constructiva” (Jorn, 1956).

El diseño del espacio funcionalista basa su plan en un principio de economía. Desde este parámetro, “el uso del tiempo se juzga desde el ángulo de la utilidad” y con ello, se busca minimizar los desplazamientos, racionalizando las formas de conexión, e introduciendo el coche como elemento básico. En otras palabras, el espacio se valora en la medida en que funciona. Pero los letristas advierten, y este es el punto interesante de su debate, que muchas de las necesidades dentro de la ciudad, son necesidades adquiridas. Y si lo que queremos es cambiar el modelo de ciudad, deberemos proponer – y promover - nuevas necesidades a las que dar respuesta. Incluso lo más extraordinario sería llegar a negar la idea misma de necesidad. Así, el negar, se convierte en el recurso más efectivo para propiciar cualquier proceso que se desarrolle dentro de la ciudad. Para ello, Debord añade, “Tenemos que construir ambientes nuevos que sea simultáneamente producto e instrumento de nuevas modalidades de comportamiento. Para llevar esto a cabo, tenemos que utilizar de una manera empírica, inicialmente, las actividades cotidianas y las formas culturales que ya existe en este momento, incluso cuando les neguemos cualquier tipo de valor inherente” (Debord, 1957: 140). Se trata de hacer un “entorno funcional fascinante”, mediante la creación de situaciones, de nuevas construcciones destinadas a “promover nuevos modos de habitar” (Andreotti and Costa, 1996: 114).

En la teoría de la deriva[6], la técnica del movimiento libre, sin interrupciones, a través de los ambientes variados de la ciudad, se traduce en un comportamiento lúdico-constructivo, opuesto a las nociones clásicas del viaje o el paseo. La “dérive” es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos dentro de la vida real. Una transformación sistemática y lúdica del espacio cotidiano, que la IS denominará

[6] Teoría de la deriva, por Guy Ernest Debord, Les Levres Nues nº 8 1956, Reim-preso en IS nº 2, 1958.

“urbanismo unitario”. Este urbanismo unitario contempla la ciudad, y el territorio, como un “todo” experimental. En donde la casa -curiosamente la base de la arquitectura moderna- ya no es la unidad básica; ahora “el complejo arquitectónico […] resulta de la combinación de todos los factores que conforman un ambiente o una serie de ambientes” Este urbanismo unitario contempla la ciudad, y el territorio, como un “todo” experimental. En donde la casa -curiosamente la base de la arquitectura moderna- ya no es la unidad básica; ahora “el complejo arquitectónico […] resulta de la combinación de todos los factores que conforman un ambiente o una serie de ambientes” (Andreotti and Costa, 1996: 115). Para descubrir las potencialidades de la ciudad, para descubrir esos ambientes, se establece un nuevo método de conocimiento alternativo: la exploración psicogeográfica (Careri, 2002, 92). Dicha exploración, tal y como explica Debord -aludiendo al estudio sociológico desarrollado por Chombart de Lauwe- reconoce que “un barrio urbano no sólo está determinado por los factores geográficos y económicos, sino también por la representación que de él tienen sus habitantes y los de los demás barrios”. La psicografía es para los situacionistas:

> ”El estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, construido o no construido, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos”, entonces su principal forma de recogida de datos – la identificación, localización, delimitación de las unités d’ambiance, sus salidas y entradas, sus defensas, el descubrimiento de “centros focales psicogeográficos”, etc. – es la práctica de la deriva….la especifidad de la deriva arranca de la combinación de una dimensión lúdica y una dimensión constructiva y analítica” (Andreotti and Costa, 1996: 117).

Analizar la ciudad implica estudiar su configuración, ya sea construida o no, trazando nuevas relaciones sobre el orden prestablecido, como indican Debord Wolman en su Manual del Détournement, “todos los elementos, recogidos en cualquier lugar, pueden convertirse en objeto de nuevas relaciones”. Muchas de estas nuevas relaciones serán utilizadas en las descripciones psicogeográficas desarrolladas durante la estrategia de la “dérive”. Y es precisamente ésta, sin un fin aparente, la que provoca [en el que la desarrolla] una nueva percepción que suscita su respuesta ante la ciudad. Pero con ello, la “dérive” letrista, aunque desarrolla una lectura subjetiva de la ciudad, al igual que los surrealistas, propone transformarla, actuar. No es solo un método de exploración de la ciudad. Es una operación construida que, aun aceptando el azar, no se basa solo en él, sino que está determinada por una serie de reglas. Tras ella, se va construyendo un mapa psicogeográfico en función de las experiencias obtenidas. Y aunque nos movemos en el interior de un “paisaje cerrado y sus hitos nos empujan constantemente al pasado, existen algunos ángulos inestables, algunas perspectivas fugadas [que] nos permiten entrever concepciones originales [nuevas] del espacio” (Ivain, 1953).

Los situacionistas pretendían comprender las pulsiones que la ciudad provoca sobre los transeúntes (Careri, 2002: 87). La práctica de la dérive se basa en un control concreto de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente en la ciudad. En el visionario manifiesto de Guilles Ivain de 1953, “formulario para un nuevo urbanismo”, ya se reclama un nuevo urbanismo y una nueva arquitectura, capaz de trasformar las concepciones del tiempo y espacio, modificable y maleable según los deseos de sus habitantes:

> “Los distritos de esta ciudad podrían corresponderse con todo el abanico de sentimientos que uno encuentra por casualidad en la vida cotidiana. El barrio extraño y feliz (especialmente reservado para la vivienda), el barrio noble y trágico (para los niños que se portan bien), el barrio histórico (museos, escuelas), el barrio útil (hospitales, tiendas), el barrio siniestro, etc” (Ivain, 1953: 18-19).

En 1957, *La Guide Psychogéographique de Paris*, firmada por Guy Debord, se piensa como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas. Era un mapa que invita a perderse, hecho de pedazos. Una nueva cartografía que reutilizaba mapas existentes mediante la técnica del collage. En él se mezclaban, textos, símbolos gráficos, imágenes topográficas, o fotografías aéreas. Todo un sistema de representación heterogéneo que identifica lo azaroso de la acción a través de retazos de la realidad existente. Una narrativa gráfica que representaba la geografía social:

> El cambio repentino del ambiente de una calle en el espacio de tan sólo unos cuantos metros, la división evidente de una ciudad en zonas con atmósferas psíquicas claramente diferenciadas; el trayecto que ofrece menor resistencia y que es transitado automáticamente en los paseos sin destino concreto (y que no guarda relación alguna con el contorno físico del suelo); la condición atractiva o repulsiva de ciertos lugares- al parecer todo eso es ignorado. […] La gente es consciente de que determinados barrios son tristes y otros son agradables. (Debord, 1957: 142).

El turista – o el transeúnte- se veía obligado a moverse desde unidades de ambiente homogéneos -históricos- a los vacíos indefinidos que toda ciudad tiene. De todo este proceso salían a la luz propuesta que buscaban reinterpretar, e incluso, reestructurar y transformar los lugares.

En este proceso de descubrimiento Guy Debord, en sus dos relatos de derivas de 1956) vuelve a señalar la importancia del contraste, del asombro, o la aparente belleza de un pequeño instante como suma de realidades muy diversas. En donde, al igual que un cuadro de Chirico, el observador advierte la superposición de ambientes muy diferentes en una azarosa complejidad, surgiendo la belleza más como resultado de la situación y no de una plástica intencionada:

> "…de repente se encuentra frente a la impresionante rotonda de Claude Nicolas Ledoux, virtualmente una ruina en un increíble estado de abandono, cuya belleza se ve subrayada peculiarmente por la curva de la línea elevada de metro que pasa junto a ella" (Andreotti and Costa, 1996: 31).

Superado la negación dadaísta, o la revelación de nuestra relación psicológica con la realidad urbana; el recorrido como acción, como forma de arte, subraya dos cuestiones. Por un lado, descubrirnos nuevas necesidades - el juego-; por otro lado, establecemos "otras" relaciones, aunque sea a costa de sacar las existentes de su contexto y reinstalándolas. En definitiva, acciones creativas que imaginan el espacio público que no existe y amplían la visión de la ciudad convencional. Para llegar a este propósito, la IS definió una práctica fundamental: el "détournement". Como mecanismo, el "détournemet" construye situaciones reales, estructuras que generan micro-ambientes transitorios, pensados para una experimentación lúdica - "una especie de metabolismo nómada"- y que nace con la intención de evitar cualquier clase de fijación urbana. Muchas de sus propuestas urbanas, denominadas "megaestructuralismo lúdico", como la definición de sus ciudades móviles en la jungla (Andreotti and Costa, 1996: 124), están a medio camino entre la planificación y la espontaneidad, entre lo grande y lo pequeño, entre lo permanente y lo transitorio. Son, como establece Debord, estructuras móviles pensadas como escenarios para la vida creativa y nómada, cuyo paradigma será el proyecto de New Babylon de Constant Nieuwenhuys, pensado para revertir la crisis del espacio urbano:

> "…los grandes polígonos de viviendas se le parecen enormes tumbas de cemento, las calles han degenerado hasta convertirse en carreteras, el ocio ha sido comercializado y desnaturalizado por el turismo, - esos turistas que ahora volvemos a querer en nuestras calles para poder garantizar nuestro sistema de producción-, las relaciones sociales se han hecho casi imposibles y, sobre todo, la actividad lúdica prácticamente no existe." (Andreotti and Costa, 1996: 126).

En sus planteamientos teóricos, la visión de un futuro "tecnológico" les hará creer en un habitante emancipado del trabajo, un hombre libre que se pone en situación de perseguir su ideal de vida. Un hombre que emplea su tiempo libre en un fluir ocioso con plena libertad para crear y cambiar su medio ambiente. Como nos explica Huizinga, "el juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y la utilidad", tiene su validez fuera de "las normas de la razón, del deber y de la verdad" (Huizinga, 2012: 202). Esa idea prefigura un modelo de espacio urbano: indeterminado, dinámico y flexible. Tal y como ocurría en el campamento para gitanos de Constant, en 1956, en la llamada "zona amarilla", con gigantescas estructuras espaciales, con espacios colgantes para dormir, divertirse, con terrazas al aire libre, a las que se accedía por escaleras y ascensores, cubriendo la totalidad de la ciudad, y posibilitando la variación infinita de ambientes. La calle como concepto desaparecía y se transformaba en un conjunto de espacios fácilmente penetrables.

Los situacionistas intentaron generar un espacio urbano lúdico y dinámico que ayudaba a la interacción social, sacando "de nuevo" la gente a la calle[7]. Este planteamiento no debe entenderse solo como un gesto provocativo, sino más bien como el mecanismo capaz de crear puntos de encuentro o, como indica Jaume Lerner, de canalizar el encuentro de las personas a través de la forma urbana. La calle

[7] En "embellecimientos racionales para la ciudad de Paris", la IS propone que los parques públicos y la red de ferrocarril metropolitanos permanezcan abiertos durante toda la noche con una luz desvaída, y/o intermitente para crear condiciones psicogeográficas; modificar farolas incorporando interruptores que posibiliten que la gente juegue con ellas; […] e incluso que mediante una determinada disposición de las escaleras de incendios y la creación de pasarelas donde sea necesario, sean abiertas al público las azoteas de París para pasearse" (Andreotti and Costa, 1996).

– la ciudad - debe potenciar esa acción lúdica, una acción tendente no a la construcción de objetos simbólicos, sino centrada en las posibilidades de interacción con lo otro y el otro. Y es aquí, como expresa Francesco Careri, donde el arte se convierte en la herramienta clave para tomar la ciudad "por sorpresa, de forma indirecta, lateral, lúdica, no funcional, de producir acciones e imaginarios […] que a menudo son más útiles que la planificación y la construcción física de lugares" (Careri, 2002: 65). Acciones temporales desde las que surgen nuevos fenómenos y nuevos interrogantes.

4. CODA

Hoy más que nunca necesitamos reivindicar la calle. La ciudad se asume como un gran elemento que "es gestionado" y sin embargo debemos participar en su gestión y generar acciones públicas, no privativas, que potencien el uso de sus calles, que nos animen a descubrir y conocer, para proteger, cuidar y disfrutar. Experimentar la ciudad al andar, nos permite no sólo mirarla, sino también performarla, transformarla.

> "El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la valoración de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituye ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo" (Careri, 2003: 51).

Andar como hecho estético supone incluso trasgredir los límites. Un ejemplo de ello podría ser la intervención realizada en el Lago Iseo, por Christo y Jeanne-Claude, "The Floating Piers"[8]. Basada en conectar dos lugares a través de un recorrido que no existía y que no puede existir más allá de su duración, del 18 de junio al 3 de julio de 2016. Si bien no era un proyecto urbano en su ubicación, si se insertaba en un paisaje natural con el que dialogaba. La operación fue rabiosamente urbana, y aunque se establecía un recorrido físico, realmente permitió una deriva de los sentidos. Las pasarelas permitieron a los visitantes pasear de forma excepcional sobre el agua -un imposible- y conectaron la costa con la isla. Las distancias y los tiempos cambiaron, tanto los físicos como los mentales. Fue realidad solo un tiempo. Pero su provocación y la reflexión planteada permanecen. Es una demostración directa y contundente de la extraordinaria capacidad del arte para ponernos en situaciones, para enfrentarnos a otras realidades, para permitirnos soñar y poner en crisis lo tangible.

Por otro parte, en nuestro recorrido, el verde debe ser aprovechado como un elemento fundamental. En nuestras estructuras urbanas, los parques ejercen sobre nosotros, las personas, una atracción espontánea. Quizá porque están compuestos de elementos naturales que nos resultan familiares y nos ofrecen espacio para conciliarnos con el mundo exterior, alejados de los ruidos y los olores del transporte y el consumo intensivo (de servicios, recursos, de tiempo...). También nos ofrecen una alternativa para tomar posesión de la naturaleza y transformar la ciudad en ambiente para los sentidos y en simbiosis con la naturaleza. Y por todo ello resultan una forma artística accesible cuya comprensión es prácticamente inmediata. Al fin y al cabo, concebir un paisaje urbano, sea parque, huerto-jardín, jardín, corredores o incluso sencillos itinerarios sobre no-lugares o terceros paisajes, conlleva un proceso creativo similar al de otras obras de arte en cuanto a principios compositivos, de ordenación de relaciones y combinación de formas, espacios y colores. Además, un jardín o un parque no pueden sustraerse al paso del tiempo y sus efectos: el crecimiento de la vegetación, los cambios estacionales, los cambios de luz a lo largo del día…etc. Son esos procesos naturales los que nos permite trascender de lo cotidiano, de lo común, para volver a lo global.

Las ciudades del siglo XXI, frente a las del siglo XX, que primaron la movilidad, deben entender y practicar este paisaje como estrategia y proceso en el que intervienen el tiempo y el usuario, como un sistema de relaciones, de circulaciones blandas y alternativas, permitiendo a todos sus habitantes disfrutar de un área arbolada o entorno vegetal de proximidad. Los ciudadanos deben tener a su alcance y poder acceder a zonas naturales, pero también deben poder disfrutar de espacios urbanos

[8] *https://tectonica.archi/projects/the-floating-piers*

naturalizados como los parques y jardines urbanos. Que, además, independientemente de su tamaño, articulan la malla urbana, caracterizan partes de la ciudad, permiten atender necesidades prácticas como la demanda de espacios abiertos de reunión y paseo y, establecen una red complementaria de espacios libres que proporcionan aire, luz y conservan la naturaleza y la cultura.
Arborizar es una buena acupuntura urbana. Algunas ciudades que no tienen grandes atractivos cambian radicalmente cuando se llenan de árboles. En ellas, los árboles son la acupuntura que cura la falta de sombra, de vida, de color, de luz[9].

La velocidad a dado paso a una lentitud, impuesta, que sin embargo nos descubre posibilidades insospechadas cuando los trayectos son falsamente eficientes. Considerar la lentitud como elemento estructurante de una movilidad por los espacios comunes permite al habitante disfrutar de experiencias urbanas de otra manera ignoradas.

El estado de emergencia declarado ante la pandemia del COVID-19[10] nos confinó en nuestras viviendas, y pudimos escuchar los sonidos puros de unas ciudades detenida, sin coches, sin personas, menos contaminadas, más silenciosas, con la movilidad limitada a distancias cortas y con tiempos controlados. Nos permitió ver y ser conscientes, de que otra realidad si es posible.[11]

BIBLIOGRAFÍA

NDREOTTI, L. AND COSTA, X. (1996) *Situacionistas : arte, política, urbanismo*. 1ª erdición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
ANDREOTTI, L. AND COSTA, X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. 1ª edición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
BRETON, A. (2004). *Nadja*. 3a edición. Madrid: Cátedra Letras Universales.
CARERI, F. (2002). *Walkscapes : el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili (Land&Scape series 1).
CARERI, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
__(2004). *Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad*, Cuadernos geograficos de la Universidad de Granada. Universidad de Granada, (52), pp. 368–380.
GEHL, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona. Reverté.
HUIZINGA, J. (2012). *Homo ludens*. Madrid: Alianza (El libro de bolsillo Alianza Humanidades 22).
LERNER, J. (2005). *Acupuntura urbana.* Barcelona: IAAC.
MOHOLY-NAGY, L. (2008) *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Infinito (Biblioteca de diseño).

[9] Curitiba plantó un millón de árboles en menos de dos décadas. "El Ayuntamiento pone la sombra y tú el agua fresca"

[10] Este artículo se entrega tras cien días de confinamiento durante los cuales el uso del espacio público fue vetado.

[11] "las calles sin coche me hacen pensar en una especie de huelga de coches […] que todas las ciudades del mundo deberían hacer para saber cuánto mejoran las ciudades sin los coches. Para darse cuenta de que el silencio es importante para la calidad de vida, hasta para seleccionar mejor los sonidos de la ciudad" (Lerner, 2005: 77).

VISIÓN PERIFÉRICA. SECUENCIACIÓN FOTOGRÁFICA POR EL PAISAJE PERIURBANO DE MADRID

Peripheral Vision. Photographic sequencing along the peri-urban landscape of Madrid

Carlota Sáenz de Tejada Granados
Universidad CEU San Pablo (Madrid)
car.saenzdetejada@ceindo.ceu.es

Rocío Santo-Tomás Muro
Universidad CEU San Pablo (Madrid)
roc.santotomas.ce@ceindo.ceu.es

Eva J. Rodríguez Romero
Universidad CEU San Pablo (Madrid)
rodrom@ceu.es

Resumen

Recorrer el paisaje supone un diálogo con el territorio fundamental a la hora de conocer y analizar sus valores y características, ligando la acción humana con el espacio y con el tiempo. Así, el camino, o la carretera, se convierte en un elemento que canaliza las vistas y narra la siempre dinámica y cambiante lectura de un territorio. La percepción del paisaje visto desde la carretera se hace especialmente relevante ante el fenómeno de dispersión urbana. Las tendencias de urbanización creciente de las últimas décadas han conducido a una movilidad cotidiana cada vez más amplia y veloz, favoreciendo la proliferación de espacios 'servidores' a la ciudad en una franja cada vez más extensa y difusa en torno al centro. Esta 'urbanización del territorio' en la zona de proximidad a Madrid se viene conformando en torno a siete ejes radiales: 'corredores metropolitanos' que asumen la función de soporte territorial de estos viajes. Se plantea el análisis de la franja periurbana de Madrid a través de dichos corredores. Para ello, se diseñan y aplican técnicas metodológicas específicas y extrapolables a otros casos o a periferias de otras poblaciones: observación directa, inventario fotográfico secuencial, análisis de contenido y generación de cartografía. Los resultados pretenden ahondar en la caracterización del área periurbana de Madrid, así como enriquecer el catálogo de herramientas de estudio disponibles para los agentes que intervienen en el planeamiento y diseño de estas áreas periurbanas, destinadas a crecer en las décadas venideras.

Palabras clave

Percepción, paisaje, carretera, vista, periurbano, Madrid.

Abstract

The act of traversing the landscape implies a dialogue with the territory, key in understanding and analysing its values and characteristics, linking human action with space and time. In this sense, the path, or the road, becomes an element that channels the views and narrates the always dynamic and changing reading of a territory. Landscape perception from the road becomes especially relevant when faced with the urban dispersion phenomenon. These trends over the last decades have led to long and fast daily mobility, fostering the proliferation of 'serving' spaces in an increasingly wide and diffuse fringe around the city centre. The 'territorial urbanization' around Madrid has been shaped by seven radial axes: 'metropolitan corridors', bearers of said everyday commutes. We propose an analysis of the peri-urban fringe of Madrid through the lens of these corridors. To do so, specific methods are designed and applied, which could be extrapolated to other cases or peripheries: direct observation, sequential photographic inventory, content analysis, and cartography generation. Results seek to delve into the landscape character assessment of the peri-urban area of Madrid, as well as enrich the available toolkit for agents involved in the planning and design of these peri-urban areas, destined to grow in the coming decades.

Keywords

Perception, landscape, road, view, peri-urban, Madrid.

1. INTRODUCCIÓN

El paisaje es la manifestación morfológica y fisionómica de una espacialidad concreta. Pero también es un conjunto de significados culturales, representaciones e imágenes de tales formas físicas. Desde el paradigma experiencial (Zube; Sell y Taylor, 1982), el acto de recorrer el paisaje supone un diálogo con el territorio fundamental a la hora de conocer y analizar sus valores y características, ligando la acción humana (de andar, o conducir) con el espacio y con el tiempo. Así, el camino, o la carretera, se convierte en un elemento que canaliza las vistas y narra la siempre cambiante lectura del territorio.

La visión desde la carretera tiene una serie de elementos 'universales' que hacen posible conducir por ellas, también en otros países e idiomas. Los carriles de la calzada, la señalización, los arcenes… así como las amplias curvas y pendientes poco pronunciadas son aspectos propios de una autovía. También existen una serie de elementos 'universales', típicos de los paisajes periurbanos en torno a grandes ciudades, como la abundancia de zonas 'residuales' entre infraestructuras, la intercalación de usos industriales y rurales del suelo, o los artefactos propios de la generación, transformación y transporte de recursos.

Pero al descender a un territorio concreto, el paisaje recorrido es necesariamente heterogéneo. Así, el paisaje periurbano de entrada a la ciudad de Madrid desde cada vía de acceso analizada presenta una serie de características destacables y diferenciales, tanto por la carretera en sí, como por su relación con el centro urbano al que se dirige. Se plantea, pues, el análisis de la franja periurbana de la ciudad de Madrid a través de sus principales corredores metropolitanos, atendiendo tanto a sus características físicas como a la imagen que se va conformando de la ciudad al aproximarnos a ella.[1]

1.1. La percepción colectiva del paisaje

El paisaje es un concepto que incluye, a la vez, realidad objetiva y percibida, sentidos añadidos e incluso el hombre reconfigurador y perceptor del espacio (Mata Olmo y Sanz Herráiz (dirs.), 2003). Es ética y estética, convirtiéndose en las últimas décadas en un argumento renovado de reclamación social por parte de la población para un planteamiento sostenible y justo de la gestión de los recursos naturales del territorio (Manero Miguel, 2010).

La legibilidad semiótica del paisaje puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce (Nogué i Font, 1992:47). En este sentido, los paisajes cotidianos, del día a día, que recorremos y hacemos nuestros, son más susceptibles a las visiones individuales, mientras que los paisajes icónicos se vinculan con mayor facilidad al sentido 'identitario' de grandes grupos (Vanderheyden et al., 2014). Y es que, cuando una vista se convierte en 'lugar', despierta un amplio abanico de vínculos cognitivos y emocionales, en los que la implicación personal juega un papel fundamental. En este proceso de 'democratización del paisaje' y reconocimiento de lo cotidiano, impulsado especialmente por la definición del Convenio Europeo de 'paisaje' como "cualquier parte del territorio tal como la percibe la población" (Consejo de Europa, 2000), la percepción y valoración de nuestro entorno ha tomado un papel cada vez más relevante. El paisaje se convierte en un derecho de todo habitante y ya no incumbe solo a los bellos parajes. En consecuencia, la experiencia estética de algunos paisajes no tiene por qué ser necesariamente positiva; una implicación que conduce a pensar que la política de paisaje "no puede reducirse ya a la protección y tutela de lo notable, sino también a la gestión de los cambios y a la ordenación de paisajes banales o degradados" (Mata Olmo et al., 2009: 35).

1.2. La urbanización del territorio: escala, tiempo y movimiento

Una de las características principales del siglo XX ha sido su rápido proceso urbanizador, basado en un importante crecimiento de población urbana, especialmente destacable en países del sudoeste de Europa, como es el caso de España. Así, el ritmo y la magnitud de los cambios en el territorio, especialmente destacable durante la segunda mitad del siglo XX, ha hecho de la identificación y estudio de las

[1] Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto "El paisaje periurbano en Madrid: visiones desde la memoria hacia la nueva ciudad", financiado por la V Convocatoria de Proyectos Puente CEU-Banco de Santander (1 sep. 2019 – 31 ago. 2020) y por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (1 jun. 2020 – 31 dic. 2022), código PID2019-110693RB-I00. Agradecemos, asimismo, al MECD su apoyo en la Ayuda FPU concedida a la primera autora (FPU14/05524), así como a la Fundación Universitaria San Pablo-CEU por la beca FPI concedida a la segunda autora.

principales fuerzas del cambio en el paisaje un asunto vigente y fundamental (Antrop, 2004), generando una nueva mirada sobre las áreas de influencia en torno a grandes ciudades. Y es que las áreas europeas clasificadas como 'periurbanas' están creciendo a una velocidad cuatro veces mayor que las urbanas. Pronosticadas a doblar su superficie en los próximos 30-a-50 años (Piorr; Ravetz y Tosics, 2011), están sujetas a una fuerte presión de desarrollo urbano, favorecida en gran medida por la 'accesibilidad' que ofrecen las vías rápidas que las atraviesan y 'conectan' con el centro. No obstante, existe hasta la fecha un número limitado de experiencias de valoración estética en paisajes periurbanos, hecho que sorprende teniendo en cuenta la abundancia e importancia de los mismos (Serrano Giné, 2015) y su predicción de crecimiento en las décadas venideras.

> Los desplazamientos se 'miden' en términos temporales y no espaciales, anulándose el interés del desplazamiento en sí y pretendiendo hacer desaparecer el espacio intermedio en favor de las terminales o puertas de origen y destino: el resto es ya solo tiempo, tiempo que hay que ocupar convenientemente. El espacio se quiere hacer tiempo (de Santiago Rodríguez, 2008: n.p.).

Nuestra dimensión espacial ha aumentado en relación con nuestra escala temporal. Esto se refleja en las acciones cotidianas de, por ejemplo, nuestro desplazamiento diario. Mientras que un griego tardaba dos minutos en recorrer un lado de la manzana de Hippodamus a pie, ese mismo tiempo invertía el coche de caballos en recorrer la manzana industrial de Cerdà, y el automóvil en recorrer un lado de la 'manzana regional' de 4,5 km propuesta en el Plan de Estrategia Territorial de 1996 (Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, 2006: 75). Este salto de escala espacial ha repercutido en la expansión de las ciudades, influyendo en lo que el ciudadano considera su 'entorno', y el uso que hace de él. Así, la escala funcional de Madrid ha pasado de un perímetro cercado, definitorio del dentro-fuera, ciudad-campo, a un nuevo límite municipal que incorpora núcleos periféricos, hasta llegar a un área metropolitana que, resultado de cuantiosas inversiones en autovías y autopistas, se extiende a través de grandes corredores (Serrano Rodríguez y Mata Olmo, 2012: 5-10), ampliando cada vez más esa franja difusa ente lo urbano y lo natural.

La densidad de población de las periferias madrileñas es extraordinaria en comparación con otras capitales europeas, ya que mantiene altísimas densidades ponderadas al alejarnos, hasta 30 kilómetros, del centro (Comisión Europea y ONU Habitat, 2016). El borde de la ciudad se desdibuja con sistemas urbanos complejos y energéticamente demandantes donde, en las últimas décadas, ha habido un importante aumento de superficie artificial que no responde a un aumento de población, sino principalmente a la proliferación de infraestructuras de transporte y grandes superficies comerciales (Gallardo Beltrán y Martínez-Vega, 2016). Sobre este tejido periurbano, la búsqueda de una optimización funcional de los canales de transporte de flujos puede resultar en una desvinculación de los paisajes que se atraviesan (de Santiago Rodríguez, 2008: n.p).

Tanto las carreteras como las líneas eléctricas de alta tensión son infraestructuras lineales que sirven habitualmente para articular el territorio al tiempo, que fragmentan los ecosistemas y establecen marcas visualmente nítidas sobre el paisaje. Estas infraestructuras lineales, formalmente homogéneas, atravesarán diferentes paisajes en torno a una ciudad, en los que sus repercusiones (ecológicas, visuales) serán desiguales. Se forman, así, en los 'pliegues' de la ciudad, espacios de tránsito (de personas, vehículos, recursos...) en constante transformación y con la vocación de fluir cada vez a mayor velocidad.

A pesar de que la configuración radial del esquema de carreteras en torno a Madrid ya aparecía dibujada desde el siglo XVIII, a lo largo del XIX y XX se suceden numerosos cambios en su nomenclatura, imperiosos desvíos e importantes ampliaciones de sus calzadas (Terán Troyano, 2006). Y es que, desde mediados del siglo XX, se buscaría atender no solo al crecimiento exponencial del parque automovilístico, sino también a la dispersión de la ciudad que favorecía desplazamientos diarios cada vez más largos, así como la visión del paisaje desde la carretera. Hoy nos encontramos con una serie de corredores que soportan intensidades medias diarias por encima de los 100.000 vehículos/día. Y en estrecha relación con estos 'corredores' del flujo de vehículos, encontramos la ramificación de infraestructuras eléctricas sobre un territorio circundante cada vez más amplio y protegido, en distinto grado, en hasta un 40% de su superficie (Luna González, 2004).

1.3. La vista desde la carretera

La carretera hace paisaje y el paisaje cualifica el itinerario de quien se desplaza (Zoido Naranjo, 2006). El 'viajero' va atravesando diversas escenas que evolucionan de lo natural a lo urbano, cambiando de escala territorial en sus percepciones, obteniendo variadas visuales y perspectivas de los perfiles de la

ciudad, hasta adentrarse en el centro urbano. Estas percepciones variarán en función de factores como la presencia, ausencia o tipo de vegetación, los usos del suelo, la densidad percibida o la detección de hitos arquitectónicos, 'puertas' contemporáneas de la ciudad que nos ubican y adentran en Madrid.

Las percepciones varían, asimismo, según la velocidad con la que se acceda. La gradación de los 120 km/h a los 90 o 70, y finalmente a los 50 km/h, límite en entornos urbanos, influye también en nuestra experiencia del lugar y en la consideración del espacio que atravesamos. Con la velocidad varían la nitidez con la que diferenciamos elementos del paisaje, el alcance visual y la amplitud del cono visual. A mayor velocidad, el alcance visual aumenta mientras que el ángulo visual se estrecha; el centro de atención del viajero se desplaza hacia delante, descartando al tiempo aquellos elementos de la visión periférica que pasamos a gran velocidad. Desde la experiencia automovilística se potencia, por tanto, a costa de la pérdida del detalle o de la cualidad mínima propia de los desplazamientos lentos, una escala mayor de observación del territorio (Aguiló Alonso, 1984:329).

Las carreteras han ganado fuerza desde el punto de vista de la percepción del paisaje (Jackson, 2011); tanto como estructuras del paisaje en sí, como sucesión de puntos de observación del paisaje del entorno. Sin embargo, a excepción de las 'carreteras paisajísticas' o 'escénicas' que discurren principalmente por parajes naturales, en contextos urbanos y periurbanos el paisaje 'de' y 'desde' la carretera se mantiene en el imaginario colectivo como la faceta menos seductora de la ciudad, especialmente si ésta recorre un paisaje pobre en vegetación, con una topografía relativamente plana y monótona, donde abundan las infraestructuras y usos 'servidores' a los núcleos urbanos. Este es, precisamente, el caso de muchas zonas del paisaje periurbano del sur y este de Madrid.

No obstante, la compleja relación sensorial entre el viajero, el medio que escoge para su movimiento, y el paisaje que va recorriendo, es innegable. Y así se demuestra en diversas investigaciones y manifestaciones artísticas, especialmente desde los años sesenta del pasado siglo. Desde la expresión artística del paisaje industrial de la periferia de Nueva Jersey que representaría Robert Smithson, a las fotografías de Dennis Hopper o Reyner Banham, las experiencia de Tony Smith (Wagstaff, 1966), los trabajos de Robert Venturi y Dennise S. Brown (1977), o de Appleyard, Lynch y Myer (1966), o las cartografías de James Corner… vemos ejemplos de reflexión en torno a la periferia mental y física de las ciudades; sus efectos, elementos y estéticas, a menudo vinculadas al uso del automóvil.

2. MATERIALES Y MÉTODOS

Se plantea el análisis de la franja periurbana de la ciudad de Madrid a través de sus principales corredores metropolitanos, atendiendo a sus características topográficas, elementos dominantes, relación con su entorno inmediato, con la ciudad que tiene como destino, así como con otras infraestructuras lineales con las que a menudo viaja de la mano. Para ello, se diseñan y aplican técnicas metodológicas específicas: observación directa, inventario fotográfico secuencial, análisis de contenido, generación de cartografía específica y análisis comparativo.

2.1. Aproximaciones a la ciudad de Madrid: corredores metropolitanos

La documentación y el análisis se realizan en el sentido de entrada a la ciudad (*Fig. 1*), por considerar su potencial para ilustrar la relación de la periferia con el centro a través de la detección de elementos icónicos de la ciudad y de la progresiva desaparición de otros elementos característicos. Para la delimitación de los tramos de estudio, se utilizan como referencia las principales carreteras de circunvalación de la ciudad (M-50, M-45, M-40 y calle 30). Se escogen los tramos de las carreteras radiales que superan los 100.000 vehículos/día (Intensidad Media Diaria, según los mapas de Tráfico del Ministerio de Fomento 2016: A-1, A-2, A-3, A-4, A-42, A-5 y A-6) contenidos entre la M-50 y el centro urbano.

El centro urbano, 'final de trayecto' del análisis, en ocasiones coincidirá con la intersección con la calle 30, mientras que en otros casos responderá a cuestiones de densidad percibida, usos dominantes del suelo, o sensación de ruptura en la continuidad de determinados elementos del paisaje. Dicha valoración, realizada asumiendo la subjetividad inherente, supera los límites administrativos que tan habitualmente constituyen un obstáculo para la comprensión y gestión del paisaje periurbano (Allen, 2003), e

introduce al tiempo un factor de interés para esta investigación: ¿cuáles son los nuevos 'umbrales' de la ciudad actual? Frente a la progresiva transformación del campo en ciudad a través del paisaje periurbano, ¿existen elementos, hitos o escenas identificables que constituyan la 'entrada', desde el punto de vista perceptivo, al paisaje urbano?



Fig. 1 - Carreteras analizadas en sentido entrada a la ciudad. Fuente: Elaboración propia (2019)

2.2. Trabajo de campo

El trabajo de campo consiste tanto en una observación directa como en la toma de datos *in situ*. Se realiza entre los meses de febrero y junio, por lo que el paisaje documentado corresponde al final de la estación invernal y a la primavera. Para las salidas de campo, se procuran unas condiciones meteorológicas que permitan una buena visibilidad y franjas horarias de tráfico reducido.

La observación directa se realiza recorriendo las carreteras desde el automóvil. Durante el recorrido, un equipo de dos investigadoras, piloto y copiloto, intercambian impresiones y anotan las características principales, así como sucesos destacables ocurridos durante el trabajo de campo que hayan podido alterar la toma de datos (cambios meteorológicos, cortes en la carretera, atascos, etc.). Posteriormente, se anotan en el cuaderno de campo los detalles de la salida.

Dado el carácter continuo de la carretera, el inventario fotográfico secuencial se considera un método oportuno para reflejar los contrastes y cambios de tipo de vistas que se presentan en su recorrido, así como para aislar elementos específicos de estudio en un análisis de contenido posterior. La fotografía en esta fase no se utiliza como medio sobre el que realizar una valoración estética, pues existen diferencias evidentes (en lo referente a la amplitud del campo visual, el encuadre, o la apreciación de las distancias y los tamaños) respecto a la observación directa del lugar. Sin embargo, resulta una técnica cómoda y eficaz para el investigador, que genera documentos fácilmente almacenables y con gran utilidad para la realización de análisis de contenido. Las fotografías son tomadas cada 4 segundos por una cámara réflex digital (modelo Canon E0S 5D Mark III). Circulando a una velocidad media de 90 km/h, este ritmo genera fotogramas cada 100 metros, aproximadamente.

2.3. Análisis y representación

Las fotografías tomadas a lo largo de las carreteras se compilan en un inventario fotográfico secuencial, sirviendo de base documental para los siguientes análisis de contenido:

A. Selección de aquellas fotografías más destacables a lo largo de estas carreteras, como 'puntos de vista representativos' de cada recorrido.

B. Determinación de 'niveles de proximidad percibida' a partir de la selección anterior.

La selección de 'puntos de vista representativos' (PVR) tiene como objetivo la selección de aquellas vistas más características a lo largo de las siete carreteras analizadas. Se seleccionan seis PVR en

cada caso, de modo que la muestra sea manejable y homogénea entre carreteras. Los fotogramas del inventario se analizan en función de los siguientes aspectos:

- presencia de elementos distintivos, hitos o perfiles, tanto naturales como antrópicos
- acumulación de elementos que, en conjunto, otorgan un 'carácter' determinado a esa vista
- aparición de una cornisa, urbana o natural
- presencia de una visión panorámica, de gran amplitud

En ocasiones, estos aspectos se presentan de forma aislada (por ejemplo, con la presencia de un determinado 'hito'), pero generalmente lo harán de forma conjunta o combinada, pues una visión panorámica contendrá, probablemente, varios hitos o un perfil distintivo. Asimismo, el propio concepto de 'carácter' de un paisaje aúna diversos elementos físicos con asociaciones estéticas, sociales, culturales… en una composición necesariamente interpretada por el observador. Se especifica para cada PVR su localización en una planimetría, generando cuencas visuales que permiten comparar las áreas de visibilidad según el modelo tridimensional del territorio y edificios de Google Earth Pro con las vistas fotografiadas *in situ* desde esos puntos.



Fig. 2 - Ficha de trabajo para la A-4, carretera de Andalucía. Fuente: Elaboración propia (2019)

A partir de los atributos del paisaje fotografiado en cada PVR, se realiza una equiparación entre escalas y densidades, determinando 'niveles de proximidad percibida' (NPP) en función de la lejanía o cercanía de hitos, aparición de perfiles urbanos, amplitud de vistas o presencia de elementos propios del paisaje urbano y periurbano. Se establecen así tres NPP en función del paisaje percibido, y no de la distancia real de la ciudad al punto de observación: nivel lejano, nivel intermedio y nivel cercano. Esta distinción genera cartografías específicas, desvinculadas en gran medida del kilometraje o de los límites administrativos. La distinción atiende a la conformación, evolución y percepción del paisaje; a la presencia o ausencia de elementos o atributos asociados con tipos de paisaje determinados (urbano, suburbano, rural…). Estas cartografías muestran, pues, una 'delimitación' observada, interpretada, de cómo de cerca o lejos, dentro o fuera, se encuentra el viajero de la ciudad a la que se dirige.

Los análisis de contenido y consecuente generación de cartografías analíticas se recogen en fichas de trabajo para cada carretera (*Fig.2*).

3. RESULTADOS Y ANÁLISIS

3.1. Características destacables de cada 'paisaje de aproximación' a Madrid[2]

El estudio realizado muestra que la percepción del paisaje desde el nordeste, recorriendo la A-1 de entrada a Madrid, está marcada fuertemente por la sucesión de elementos construidos, de gran escala y significación, como espectaculares nudos de carretera, numerosos hitos arquitectónicos como altas torres y obeliscos, o importantes y cuidados ejes urbanos (*Fig.3*). Por otro lado, en la percepción del paisaje desde el este, recorriendo la A-2, destacan la sucesión de grandes edificios de oficinas y hoteles, así como alguna pasarela peatonal sobre la carretera, que se vuelve reconocible por su diseño. Ofrece, en general, perspectivas poco espectaculares, dada la pendiente mayoritariamente ascendente que da preponderancia a la propia calzada y a aquellos elementos de grandes dimensiones ubicados en sus márgenes.

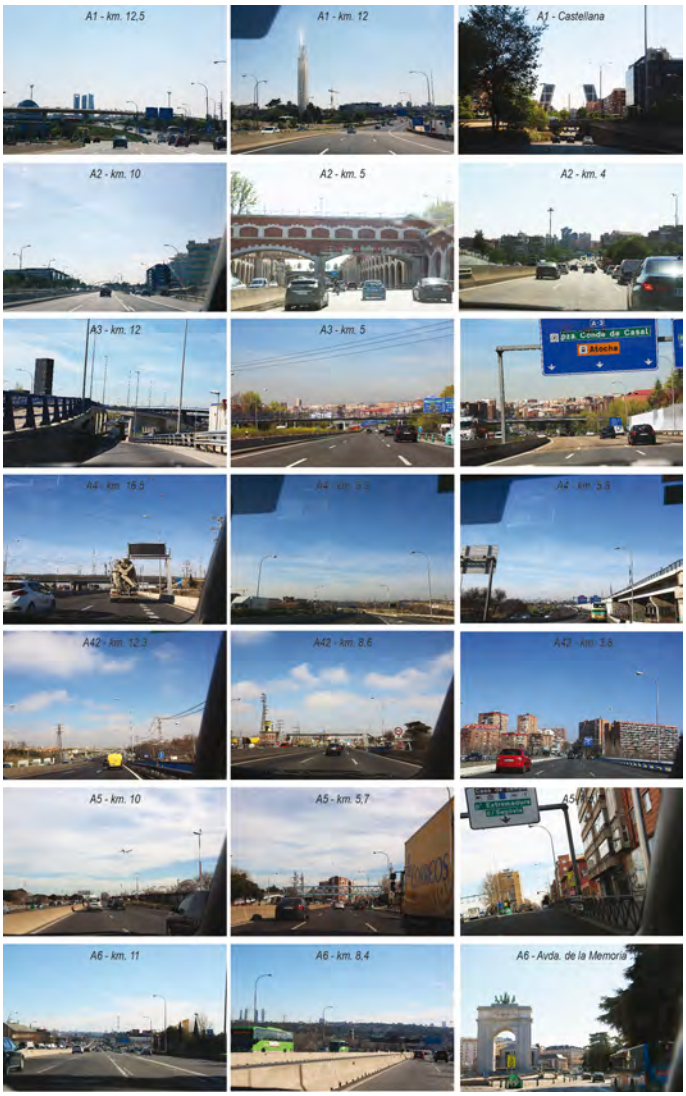


Fig. 3 - Tres 'puntos de vista representativos' de cada una de las siete carreteras analizadas en el sentido entrada a Madrid. Fuente: Elaboración propia (2018-19)

Existe también un gran protagonismo de la propia carretera desde el sudeste, a lo largo de la A-3 a su entrada a Madrid, así como un muestrario de ensanches residenciales recientes, algunos de ellos todavía en construcción. La abundancia de carteles publicitarios en los márgenes deja una fuerte impronta en el paisaje visto desde esta carretera que, por otro lado, proporciona interesantes panorámicas de la ciudad desde determinados puntos; primero como 'mancha' continua, después como perfiles y elementos que se van definiendo según el observador se acerca.

Desde el sur, a lo largo de la A-4, destaca el papel protagonista de las infraestructuras; viarias, eléctricas y, en particular, ferroviarias. Entrando a Madrid desde la A-42, la presencia de la electricidad (con sus diversos artefactos) y del coche (en cuanto a tráfico intenso e incómodo, así como talleres, aparcamientos y concesionarios en sus márgenes) es notable y continua. Destaca también, a lo largo de este camino, el uso de barreras vegetales y

[2] Aquellos paisajes que se perciben y recorren cuando la ciudad es considerada el destino del trayecto. El término 'paisaje de aproximación' fue empleado por primera vez refiriéndose al paisaje de los alrededores de Madrid y las impresiones que causaba, según descripciones de los viajeros de los siglos XVII al XIX (ver Rodríguez Romero, 2011). El término ha sido utilizado después en los trabajos de investigación del grupo Patrimonio, Arquitectura y Paisaje, constituyendo el hilo conductor del Proyecto de Plan Estatal "Paisajes de Aproximación a la ciudad de Madrid. Del siglo XIX a la actualidad" (cód. HAR2014-57843), así como un concepto fundamental en el ya mencionado Proyecto en el que este trabajo se enmarca. Ver, al respecto, Rodríguez Romero (dir.), 2018.

taludes en las proximidades de áreas residenciales, aportando cierta vegetación a un trayecto en general árido y urbanizado, y creando una conveniente 'protección' del uso residencial frente a los efectos de la autovía y el gran número de vehículos que la recorre diariamente.

La A-5 es posiblemente la más 'urbana' de las autovías recorridas, con fachadas laterales (de diversos tipos) prácticamente desde el inicio del trayecto analizado. Entre la M-50 y la M-40, éstas se materializan en barreras vegetales y de separación con las vías férreas; entre la M-40 y Aluche, con muros y cercas; y entre Aluche y el centro, con fachadas de viviendas y alguna zona arbolada, a veces espacios residuales entre vías, o el muro de contención de la Casa de Campo. No es extraño, pues, que se prevean implantar próximamente los cambios necesarios para hacer de este acceso a Madrid una vía urbana.

Por último, en la percepción del paisaje desde el noroeste, a lo largo de la A-6, destaca la presencia prácticamente continua de vegetación, así como la aportación de vistas de gran amplitud e interés desde Pozuelo y Aravaca. Entrando en la ciudad, aparecen hitos con disposiciones 'cuidadas', aunque no siempre efectivas (como en el caso de la Puerta de Hierro), y el 'carácter natural' acompaña por la Ciudad Universitaria hasta la llegada a la plaza de Moncloa.

3.2. Puntos de Vista Representativos (PVR) y Niveles de Proximidad Percibida (NPP)

Al analizar la localización de los PVR para cada carretera respecto a su clasificación en NPP, destaca un mayor número de puntos en niveles lejanos de aquellas carreteras que recorren el paisaje del sudeste, como la A-3, A-4 y A-42. La A-2 y, en mayor medida, la A-5, presentan por su parte mayor número de vistas representativas en los niveles de proximidad medio y cercano, mientras que las carreteras restantes, A-1 y A-6, presentan una distribución más homogénea. En cuanto a PVR con presencia de infraestructuras eléctricas, éstas aparecen en mayor proporción a lo largo de las carreteras del sur y este, principalmente en el nivel de proximidad lejano, a excepción de la carretera A-5, único caso en el que aparecen infraestructuras eléctricas en el nivel de proximidad cercano.

Profundizando en las características de los distintos NPP a lo largo de estos corredores metropolitanos, resulta interesante sobreponerlos a un plano de ocupación del suelo (*Fig.4*). De ello se detecta que, mientras que para la transición entre el nivel 'lejano' y 'medio' tiene mucha influencia el cambio en los usos predominantes del suelo, en la transición del nivel 'medio' al 'cercano', el factor más determinante es el cambio en la densidad percibida. Resulta interesante, asimismo, comparar estos NPP con las distintas delimitaciones del paisaje en torno a Madrid establecidas por los principales antecedentes en estudios de paisaje de la zona. De ello se confirman las limitaciones del ámbito de actuación del Plan de Calidad del

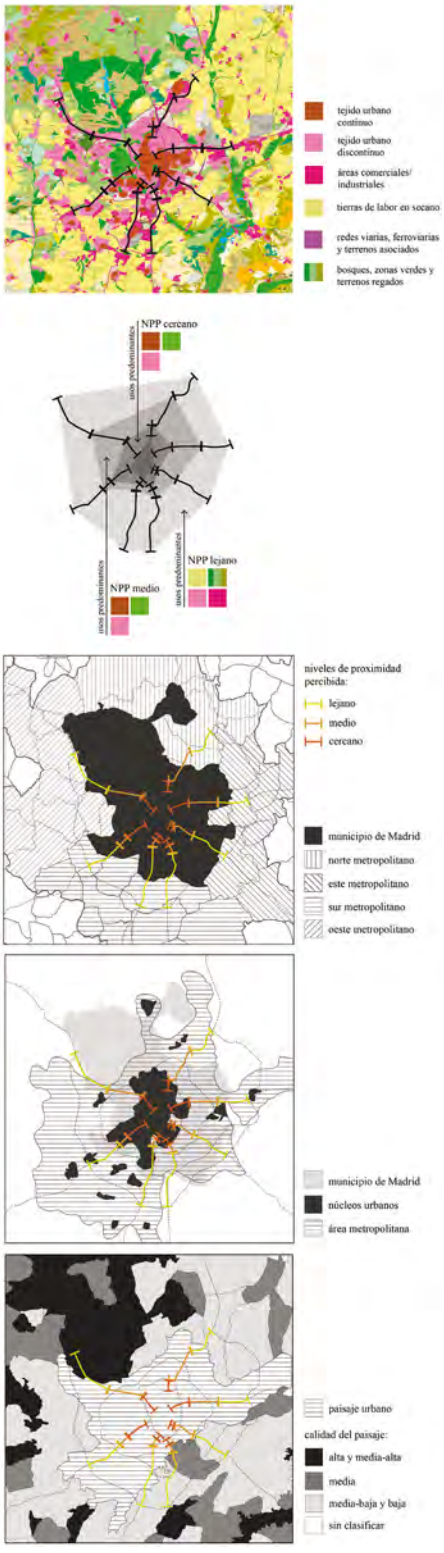


Fig. 4 - Niveles de proximidad percibida sobre los contornos definidos en (de arriba a abajo): plano de usos del suelo, límite municipal y áreas estadísticas metropolitanas, Atlas de los Paisajes de España (Mata Olmo y Sanz Herráiz (dir.), 2003), y Atlas de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid (2007). Fuente: Elaboración propia (2019)

Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid (Ayuntamiento de Madrid, 2009). Pero también se constatan las correspondencias con las áreas descritas en el Atlas de los Paisajes de España (Mata Olmo y Sanz Herráiz (dirs.), 2003), que demuestra ser un valioso punto de partida para el análisis del paisaje en esta área metropolitana.

El paisaje periurbano en torno a grandes ciudades como Madrid podría considerarse un espacio de transición campo-ciudad, rural-urbano; y en este sentido, los 'saltos' entre NNP podrían considerarse 'umbrales' intermedios de los sucesivos contornos, a veces nítidos, a veces difusos, de la ciudad actual. Mediante la selección de PVR y su posterior clasificación en NNP, puede observarse cómo se realiza esa transición: el ritmo al que ocurre, la suavidad o brusquedad de los cambios, y los elementos que los van definiendo, en una visión necesariamente dinámica del paisaje percibido en movimiento.

4. CONCLUSIONES

Desde el 'paradigma de la movilidad' que vaticinaban Sheller y Urry (2006), se podría afirmar que percibimos y comprendemos dónde estamos a través de una 'visión en movimiento'. Esta 'visión en movimiento' se practica mediante la alineación de objetos materiales, imágenes y miradas, 'recorriendo' el paisaje y entendiendo ese viaje como una sucesión concatenada, y no como la agregación de elementos aislados. Y es que, frente a la visión desde un punto fijo, la secuencialidad de la carretera hace que los análisis de las condiciones de visibilidad adquieran especial importancia.

En este sentido, el inventario fotográfico secuencial ha constituido una base documental efectiva para la realización del análisis de contenido y la valoración del paisaje percibido desde la carretera. Como base documental, ha permitido la posterior selección de 'puntos de vista representativos' que, a su vez, han servido de base para la identificación de 'niveles de proximidad percibida', contribuyendo ambos conceptos a la comprensión del carácter de cada tipo de paisaje en torno a Madrid, a través de sus principales carreteras de acceso. Los 'niveles de proximidad percibida' proponen un acercamiento cualitativo a las particularidades que componen el paisaje que se recorre, así como una 'medida' de escalas de percepción de la ciudad en su conjunto. Ilustran la 'suavidad' o 'brusquedad' de los cambios de densidad y carácter, así como los elementos que definen estos cambios. Con estos conceptos como herramienta de análisis del paisaje, se abre un campo a explorar en términos de 'centralidad' (Hillier, 1999) y 'gradación', de lo rural a lo urbano. Esta herramienta puede servir como testigo de estas realidades, cada vez más complejas en torno a grandes ciudades como Madrid, revelando posibles ámbitos de oportunidad e indicando pautas para la actuación en ellas. Y es que la localización tanto de los 'puntos de vista representativos' como los 'niveles de proximidad percibida' sobre la cartografía metropolitana de la ciudad permite congeniar la visión puramente planimétrica del territorio, tan frecuente en los análisis territoriales y urbanísticos, con aspectos cualitativos relacionados con las vistas, los ambientes o 'caracteres' del paisaje percibido.

Hablar de 'periferia actual' en torno a una ciudad como Madrid es abrir un amplísimo campo de investigación y experimentación, en el cual caben multitud de visiones, conceptos, definiciones, herramientas, contornos, nomenclaturas y parámetros de medida. Esta investigación se acerca al paisaje periurbano de Madrid a través de un tipo de elemento que, a pesar de ser 'universal' y habitual en los espacios periurbanos de muchas ciudades, demuestran ser el soporte diario de miles de miradas particulares, canalizando las imágenes de lo que es 'Madrid' desde sus múltiples aristas. Las técnicas presentadas son extrapolables a otros casos o a periferias de otras poblaciones. Se ha pretendido, pues, no solo ahondar en la caracterización del área periurbana de Madrid (generalmente desatendida en estudios de paisaje recientes), sino también enriquecer el catálogo de herramientas de estudio disponibles para los agentes que intervienen en el planeamiento y diseño de estas áreas periurbanas, destinadas a crecer en las décadas venideras.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ ALONSO, M. (1984), "Identificación de tramos de Carretera con interés paisajístico", *Revista de Obras Públicas*, pp. 329-344.

ALLEN, A. (2003), "Environmental planning and management of the peri-urban interface: perspectives on an emerging field", *Environment & Urbanization*, Vol. 15, Issue 1, pp. 135-148.

ANTROP, M. (2004), "Landscape change and the urbanization process in Europe", *Landscape and Urban Planning*, Vol. 67, Issue 1-4, pp. 9-26.
APPLEYARD, D.; LYNCH, K.; MYER, J.R. (1975), *The view from the road*. Boston: MIT Press.
AYUNTAMIENTO DE MADRID (2009), *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
COMISIÓN EUROPEA; ONU HABITAT (2016), *The State of European Cities 2016. Cities leading the way to a better future*. Bruselas: Comisión Europea y ONU Habitat.
CONSEJO DE EUROPA (2000), *Convenio de Europeo del Paisaje*. Florencia: Consejo de Europa.
DE SANTIAGO RODRÍGUEZ, E. (2008), "Nuevas formas y procesos espaciales en el territorio contemporáneo: la ciudad única", *Polis*, VOl. 20, n.p.
DIRECCIÓN GENERAL DE URBANISMO Y PLANIFICACIÓN REGIONAL (2006), *Los Planes de Ordenación Urbana de Madrid,* Madrid: Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional.
GALLARDO BELTRÁN, M.; MARTÍNEZ VEGA, J. (2016), "Three decades of land-use changes in the region of Madrid and how they relate to territorial planning", *European Planning Studies*, Vol. 25, Issue 5, pp. 1016-1033.
HILLIER, B. (1999), "Centrality as a process: Accounting for attraction inequalities in deformed grids", *Urban Design International*, Vol. 3.4, pp. 107-127.
JACKSON, J.B. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
LUNA GONZÁLEZ, J.P. (2004), "La energía y el territorio. Análisis y evaluación de las interrelaciones, caso de la Comunidad de Madrid", *Cuadernos de Investigación Urbanística*, Vol. 39, n.p.
MATA OLMO, R.; SANZ HERRÁIZ, C. (dirs.) (2003), *Atlas de los paisajes de España*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.
MATA OLMO, R.; GALIANA, L.; ALLENDE ÁLVAREZ, F.; FERNÁNDEZ, S.; LACASTA, P.; LÓPEZ, N.; MOLINA, P.; SANZ, C. (2009). "Evaluación del paisaje de la Comunidad de Madrid: de la protección a la gestión territorial", *Urban 14*, pp. 34-57.
MANERO MIGUEL, F. (2012), "La participación ciudadana en la ordenación del territorio: posibilidades y limitaciones", Cuadernos Geográficos, Vol. 47, pp. 47-71.
MINISTERIO DE FOMENTO, DIRECIÓN GENERAL DE IGN (2016), *Mapa de tráfico 2016*. h*ttps:// www.mitma.es/carreteras/trafico-velocidades-y-accidentes-mapa-estimacion-y-evolucion/mapas-de-trafico/serie-historica-mapas/2016*
NOGUÉ i FONT, J. (1992), "Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio", *Estudios Turísticos*, Vol. 115, pp. 45-54.
PIORR, A.; RAVETZ, J.; TOSICS, I. (2011). *Peri-urbanisation in Europe: Towards a European Policy to Sustain Urban-Rural Futures. A Synthesis Report of the PLUREL Project*. Copenague: PLUREL Consortium.
RODRÍGUEZ ROMERO, E.J. (2011), "Naturaleza y ciudad: el paisaje de Madrid visto por los extranjeros", en M. CABALAS, A. LÓPEZ-YARTO y W. RINCÓN (eds.), *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, pp. 321-337.
RODRÍGUEZ ROMERO, E.J. (dir.) (2018), *Paisajes de Aproximación a la ciudad de Madrid*. Madrid: Conarquitectura.
SERRANO GINÉ, D. (2018). "A renewed approach to the ABC Landscape Assessment Method: an application to Muntanyes d'Ordal, Barcelona Metropolitan Area", *Landscape Online*, Vol. 56, pp. 1-13.
SHELLER, M.; URRY, J. (2006), "The new mobilities paradigm", *Environment and Planning A: Economy and Space*, Vol. 38, Issue 2, pp. 207-226.
SERRANO RODRÍGUEZ, A.; MATA OLMO, R. (2012), "Energía, transporte, ciudad y territorio. ¿Hacia dónde vamos?", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*. Vol. 171, pp. 5-10.
TERÁN TROYANO, F. (2006). *En torno a Madrid. Génesis espacial de una región urbana*. Madrid: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio.
VANDERHEYDEN, V.; VAN DER HORST, D.; VAN ROMPAEY, A.; SCHMITZ, S. (2014), "Perceiving the ordinary: a study of everyday landscapes in Belgium*", Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 105, Issue 5, pp. 591-603.
VENTURI, R.; BROWN, D.S.; IZENOUR, S. (1977). *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
WAGSTAFF, S.J. (1966), "Talking with Tony Smith", *Artforum*, n.p.
ZOIDO NARANJO, F. (2006). "Paisaje e infraestructuras, una relación de interés mutuo", *Carreteras: Revista técnica de la Asociación Española de la Carretera*, Vol. 150, pp. 190-199.
ZUBE, E.H.; SELL, J.L.; TAYLOR, J.G. (1982), "Landscape perception: research, application and theory", Landscape Planning, Vol. 9, pp. 1-33.

EL DIBUJO DE LA NUEVA CIUDAD. LA GESTIÓN GRÁFICA DE LOS NUEVOS PLANTEAMIENTOS URBANOS

The drawing of the new city. Graphic management of new urban approaches

Mª Asunción Salgado de la Rosa
Universidad Politécnica de Madrid
mariaasuncion.salgado@upm.es

Javier Francisco Raposo Grau
Universidad Politécnica de Madrid
javierfrancisco.raposo@upm.es

Belén Butragueño Díaz Guerra
Universidad Politécnica de Madrid
b.butragueno@upm.es

Resumen

En la actualidad, los medios gráficos que maneja la arquitectura nos dan la capacidad de hacer visible lo invisible. Nos permiten revelar y comunicar aquellas dinámicas que inciden en el espacio urbano anticipando acontecimientos que puedan motivar una intervención sobre el mismo. Complementado con herramientas como el Big Data, el dibujo de los arquitectos posibilita el acceso a parámetros que permiten realizar estas previsiones, elaborando una documentación que ayuda a construir el pensamiento proyectual actual. En lo que afecta al territorio, estas herramientas permiten dejar constancia de las acciones pasadas, presentes y futuras, emprendidas en las zonas en las que se actúa. Este grafismo servirá para abordar proyectos de grandes dimensiones afectados por situaciones complejas, en las que resulta imposible actuar con las herramientas tradicionales de construcción. En esta comunicación, nos hemos centrado en proyectos que, mediante un grafismo singular, encaran los aspectos más controvertidos del paisaje actual. Destacaremos el planteado por Perry Kulper para la recuperación de la David's Island, el europaisaje de Peter Wilson o intervenciones como la de Corner y McNeal en Taking Measures Across the American Landscape. Un proyecto de colaboración ciudadana, como el de Petra Kempf en You are the city, o proyectos de gran impacto social como el de Mathur y da Cunha, entre los que destaca SOAK: Mumbai in an Estuary.

Palabras clave

Intervención, análisis, territorio, dibujo, comunicación, arquitectura.

Abstract

At present, the graphic media involved in architecture allow us to make visible the invisible. They allow us to reveal and communicate the dynamics that affect the urban space anticipating possible motivating events of urban interventions. Big Data tools complement the architects' drawings, giving access to the generating parameters forecasts to be made. The resulting documents help build the current design thinking. In relation to the territory, these tools allow to record the past, present and future actions undertaken in the operating areas. This graphics will serve to address large-scale projects affected by complex situations, traditional construction tools are useless. In this article, we analyze projects that face the most controversial aspects of the current landscape, using a unique graphism. We pay special attention to Perry Kulper's proposal for the recovery of David's Island, the euro-lanscape of Peter Wilson and the intervention of Corner and McNeal in "Taking Measures Across the American Landscape". We focus on collaborative projects, including Petra Kempf's in "You are the city", and the project "SOAK: Mumbai in an Estuary" of Mathur and da Cunha, characterized by a significant social impact.

Keywords

Intervention, analysis, territory, drawing, communication, architecture.

1. INTRODUCCIÓN

La acción de proyectar se encuentra ligada al hecho mismo de la arquitectura. El término “proyectar” alude a la acción de trazar o proponer un plan, pero también a dirigir algo hacia adelante en tiempo y espacio, a adelantarse. Los arquitectos dibujan para proyectar. Mediante esta acción gráfica simulan lo invisible, con la capacidad de representar la incertidumbre y la diversidad que contiene un proyecto de arquitectura contemporáneo.

Conscientes del esfuerzo económico y ecológico que implica cualquier intervención sobre el territorio, la arquitectura ha asumido la carga de complejidad que conlleva proyectar desde su fase creativa hasta la comunicativa, incorporando gran cantidad de datos, que conciernen en mayor o menor medida, a la localización geográfica en la que se asienta. Los mecanismos tradicionales de representación, resultan ineficaces para mostrar aspectos intangibles del proyecto, provocando que estos no sean tenidos en cuenta. El nivel de sofisticación que precisa cualquier intervención en la actualidad, no puede partir con limitaciones desde el inicio. En el contexto actual, ningún nivel de información puede ser relegado a la irrelevancia por una limitación gráfica. Las estrategias de dibujo han de ser lo suficientemente amplias como para poder decidir de forma intencionada sobre los datos que comunican.

El auxilio del Big Data ha facilitado enormemente el acceso a los parámetros que permiten realizar estas previsiones. Se trata de revelar aspectos intangibles que afectan al hábitat de los humanos, constatando dinámicas que inciden en dicho espacio para prevenir acontecimientos que motiven una intervención sobre el mismo. Hablamos de operaciones de mapeo y diagramación programática, con las que se incorporan toda suerte de niveles de información al proyecto. Aunque originalmente el grafismo asociado a estos mapeos estaba supeditado al carácter de los datos que se manejaban, poco a poco se fueron adaptando al uso de nuevos recursos plásticos que facilitaban su entendimiento.

Cada toma de datos gráfica, cada diagrama o apunte, contribuye a ir elaborando un registro visual que a la postre, suma recursos al proceso de reflexión necesario durante la fase de definición del proyecto. Se crea un conjunto de herramientas gráficas que funcionan a modo de registro temporal de todas las acciones que se acometen sobre las áreas en las que se actúa.

Estas estrategias son aplicables a cualquier escala de intervención, pero es en los proyectos territoriales, donde resultan especialmente efectivas. Son procedimientos gráficos que trascienden el enfoque tradicional, al encarar proyectos de recuperación de zonas devastadas y de recuperación de entornos naturales o intervenciones urbanas, en las que resulta imposible intervenir con herramientas convencionales. El arquitecto abandona su rol tradicional de constructor, para adoptar el de profesional que interviene sobre un territorio aportando soluciones no edificadas.

En la actualidad encontramos varias propuestas de este tipo sobre el espacio público, incluso decisiones arquitectónicas que determinan que la mejor acción es la inacción, lo cual implica dejar constancia gráfica de su motivación. Lo que está claro es que el arquitecto no solo debe ser capaz de resolver problemas, debe ser capaz de detectarlos y comunicarlos, tarea que a menudo resulta bastante compleja. Gran parte de las intervenciones orientan la labor de los arquitectos hacia la formulación de un diagnóstico, poniendo de manifiesto cuales son los agentes que alteran el normal devenir de los entornos naturales o la adaptación y recuperación de espacios consolidados. Con el fin de adoptar las decisiones más oportunas, gran parte de las operaciones orientan la labor de los arquitectos hacia la formulación de un diagnóstico, un archivo gráfico, que permite al investigador reunir las pistas necesarias para resolver el enigma, vestigios que a menudo desaparecen con el paso del tiempo.

Repasando algunas de las propuestas gráficas que abordan estos conflictos territoriales mediante el uso de un grafismo singular, destacaremos una serie proyectos cuyos resultados trascienden la mera representación de lo físico. Son propuestas capaces de poner el foco en aspectos no tangibles, como los sociales, económicos y ecológicos de grandes zonas naturales, rurales o urbanas, además de buscar nuevos modos de interactuar con la ciudadanía.

Veremos distintos enfoques de arquitectos que practican un dibujo sin reglas preestablecidas, con las que experimentan sus posibilidades analíticas y comunicativas, para acercar la arquitectura a la sociedad.

2. CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS LENGUAJES GRÁFICOS

El lenguaje del dibujo condiciona la manera de abordar los proyectos. Cuando los sistemas de representación convencionales ya no permiten al arquitecto sintetizar, organizar y narrar los conflictos a los que se enfrenta, precisa de un nuevo lenguaje para desencadenar su propio proceso de creación.

Uno de los primeros ejemplos de estos nuevos modos de dibujar del territorio, lo encontramos a principios de los noventa, en la propuesta de revisión del lenguaje gráfico del urbanismo tradicional que propone Peter Wilson para su estudio del Eurolandschaft.

Tras varios años viajando por Japón, Wilson recibió un inesperado regalo de manos del cliente que le había encargado la Suzuki House de Tokio: un cuaderno de concertina japonés. Años después, recorriendo algunas zonas situadas en las afueras de algunos centros urbanos de centro Europa, encontró ciertas similitudes entre dos realidades paisajísticas antagónicas: la japonesa y la europea.

Wilson detectó distorsiones en las afueras de muchas ciudades alemanas que, a pesar de estar aparentemente planeadas, poseían elementos que parecían responder a un esquema disperso, muy similar al encontrado tiempo atrás, en Tokio. Fascinado por el formato de cuaderno, decidió destinar sus páginas a la plasmación de esa realidad del paisaje. Ese urbanismo compuesto por centros comerciales, gasolineras, casetas o naves industriales abandonadas, distaba de nuestro concepto occidental de ciudad planificada y, sin embargo, se ajustaba bastante a la realidad de la ciudad japonesa, a menudo carente de jerarquía. Parecía en palabras de Wilson, “una nube de elementos autónomos sin aparente relación entre sí” (Wilson, 2018). Estos fragmentos entre urbes en los que nadie parecía reparar, fueron calificados por Wilson como Eurolandschaft (Euro paisaje). (Wilson, 2013, p.77)



Fig. 1 - Eurolandschaft – A Dérive, Peter Wilson, (1998). Fuente: © Peter Wilson

Buscando una explicación a este fenómeno, Bolles y Wilson, encontraron un patrón en el uso de códigos de representación tradicionales para su representación, que según vieron, les otorgaba una ordenación de la que en realidad carecían. Constatando la ineficacia de dichos grafismos, decidieron elaborar un nuevo lenguaje gráfico con el que comunicar esta discontinuidad espacial del Eurolandschaft (*Fig.1*). A pesar de las críticas que recibió por parte de colegas de profesión que no entendieron su discurso, Wilson se limitó a retratar una evidencia de la mejor manera que sabía: dibujando.

Mediante la ruptura con la tradición gráfica de los proyectos planificación urbana, Wilson exploró un grafismo alternativo que incluía en un mismo plano de trabajo distintas visiones (diédrico, perspectiva, etc.), lo que resultaba idóneo para absorber esos nuevos conceptos relacionados con la “ecología de circuitos”, las “estructuras de red” o los “lugares tácticos”, por

citar algunos. Organizado por secuencias, el continuo del cuaderno refleja esa cualidad dispersa propia del Eurolandschaft. La mayor carga simbólica que contienen estos dibujos, radica en la compilación de todos los espantos que evidencia la falta de organización del paisaje del extrarradio.

A finales de los noventa, otro arquitecto escoge la estrategia del dibujo para cualificar ciertos aspectos del proyecto en detrimento de los convencionalismos gráficos y de la representación codificada. En los planos de Perry Kulper elaborados a base de líneas, formas, imágenes, símbolos y anotaciones, subyace la esencia de que la información que puede aportar el dibujo, depende de su capacidad para construir una nueva codificación gráfica. Las proyecciones tradicionales de plantas alzados y secciones pueden fundirse para, según él mismo opina, "formar imágenes que pueden adecuarse a cualquier contexto de diseño o proceso" (Kulper, 2013: 57).

Su propuesta diseñada con motivo de su participación en el concurso de recuperación de la *David's Island* (1996-97), es un ejemplo de cómo a través de nuevas estrategias gráficas, un arquitecto es capaz de plantear tantas formas de visualización como significados quiera dar a una propuesta, en aras de formalizar visualmente, acciones de cierta complejidad (*Fig.2*).



Fig. 2 - Strategic Plot, David's Island Competition, New Rochelle, Nueva York, (1999). Perry Kulper. Fuente: Perry Kulper. © Perry Kulper

Debido a la extensión del territorio a estudiar que abarcaba la totalidad de la isla, las bases se definieron de una forma ciertamente flexible, dejando el programa y la intención del proyecto a criterio de cada participante. La zona objeto de la intervención, comprendía el territorio de la David's Island en New Rochelle, una isla deshabitada frente a las cosas de Nueva York, que en origen estaba habitada por los indios Siwanoy. Una vez urbanizada, la isla contaba con una base militar, amplias zonas agrícolas y una exitosa industria dedicada a la fabricación de tinta, actividades abandonadas a día de hoy.

Con la libertad de configurar su propio programa, Kulper se propuso reactivar la actividad turística de la isla, mediante la recreación de una experiencia integral para sus visitantes que pretendía emular la sensación de aislamiento que experimentaban los nativos al estar rodeados por el océano. En este confinamiento físico, los primeros habitantes de la isla se vieron obligados a desarrollar una cultura vinculada con el mar alrededor de la cual desplegaron su modo de vida. La experiencia de inmersión programada por Kulper, debía fomentar la propagación de su folklore marítimo sin olvidar la presencia militar de antaño.

Para comunicar gráficamente sus ideas, Kulper recurre a la superposición de elementos formales vinculados a la geografía del territorio, con códigos inspirados en cartografías marítimas y en cartas militares. Esto facilita, en escalas más cercanas, la comprensión en profundidad del proyecto, al mismo tiempo que consigue aportar una visión de conjunto de la zona intervenida. En sus planos, conviven representaciones convencionales de elementos formales como muros divisorios, superficies camufladas, desembarcos, jardines, etc, con elementos simbólicos que aluden a prácticas y usos que se plantean

como correspondencias con lo proyectado, con los que recrea toda esa suerte de experiencias asociadas a la actividad turística planteada.

Un proyecto de la extensión y complejidad de la David's Island, no sólo demanda la representación de formas o espacio, también precisa de una respuesta tecnológica capaz de plasmar los flujos e interactuaciones humanas que se producen en su entorno. Requiere de un planteamiento gráfico de gestión dinámica, sin olvidar las limitaciones impuestas por los elementos estáticos, ni perder de vista el componente añadido de crear un universo imaginario sobre un territorio existente.



Fig. 3 - Cosmological Ground. You are the City, (2009). Petra Kempf. (Fuente: You are the City, Petra Kempf. © Petra Kempf)

Para Kulper la principal dificultad a la hora de crear un universo nuevo, no estriba en la definición de su estructura formal ni en su funcionamiento. El reto está siempre escondido en el tejido que define su devenir, en las desapariciones y distorsiones que suceden de manera cotidiana, lo que las hace imperceptibles a simple vista. Para construir ese nuevo escenario hay que realizar un ejercicio de figuración de diversos fenómenos, tratando de encontrar un código que los represente mediante un signo insignificante. De esa forma, las múltiples capas de información desigual interactúan entre sí de manera automática, adoptando una codificación amable.

Kulper alude a esta forma de dibujar como "dibujos de pensamiento", un proceder que funciona a modo de correa de transmisión entre mano y mente, mediante el cual puede superponer información, oportunidades y preguntas para moverse "entre certezas exploradas en el espacio de la representación y corazonadas, conjeturas y planos en la oscuridad…". (Kulper, 2013: 59).

De esta forma, el arquitecto adquiere una posición de flexibilidad durante la primera fase del proyecto, que evita la restricción de ideas por limitaciones en su formalización. Esto favorece una posición de mayor flexibilidad frente a la primera fase del proyecto, que evita la restricción de ideas por limitaciones en su formalización. El hecho de poder adaptar el lenguaje gráfico a sus necesidades proyectuales, permite la maduración de realidades conceptuales que son difíciles de plasmar, y que de esta manera encuentran su lugar en el proyecto.

Tan complejo resulta intervenir sin programa sobre un territorio tan extenso, como hacerlo sobre un espacio urbano altamente densificado y consolidado, como el de la Isla de Manhattan en Nueva York. Mediante una propuesta que buscaba la colaboración ciudadana, la arquitecta Petra Kempf en el proyecto *You are the city* (2009), nos muestra un despliegue de exploraciones y estrategias gráficas no convencionales, con las que se aborda un plan de transformación del núcleo urbano desde un punto de vista ambicioso. Desde un enfoque que pretende involucrar a la ciudadanía en la construcción del tejido urbano, Kempf trata de alertar sobre el hecho de que la construcción de la ciudad es fruto de un devenir cotidiano (*Fig. 3*).

You are the city es un proyecto articulado mediante una serie de acetatos transparentes que simulan capas de información que interactúan de manera diversa en función de su contenido. Se trata de una metáfora de la propia existencia urbana, en la que los viandantes van coleccionando experiencias y descubrimientos, facultando a cualquier interlocutor a superponer sobre el territorio las figuras contenidas en cada una de las transparencias. Organizados por categorías, estos acetatos permitían experimentar diferentes percepciones de la práctica urbana.

Este recurso de planos parciales que se sobreponen para formar una representación completa, recuerda a la propuesta de Zaha Hadid para el concurso del Parque de la Villette en París (*Fig. 4*).

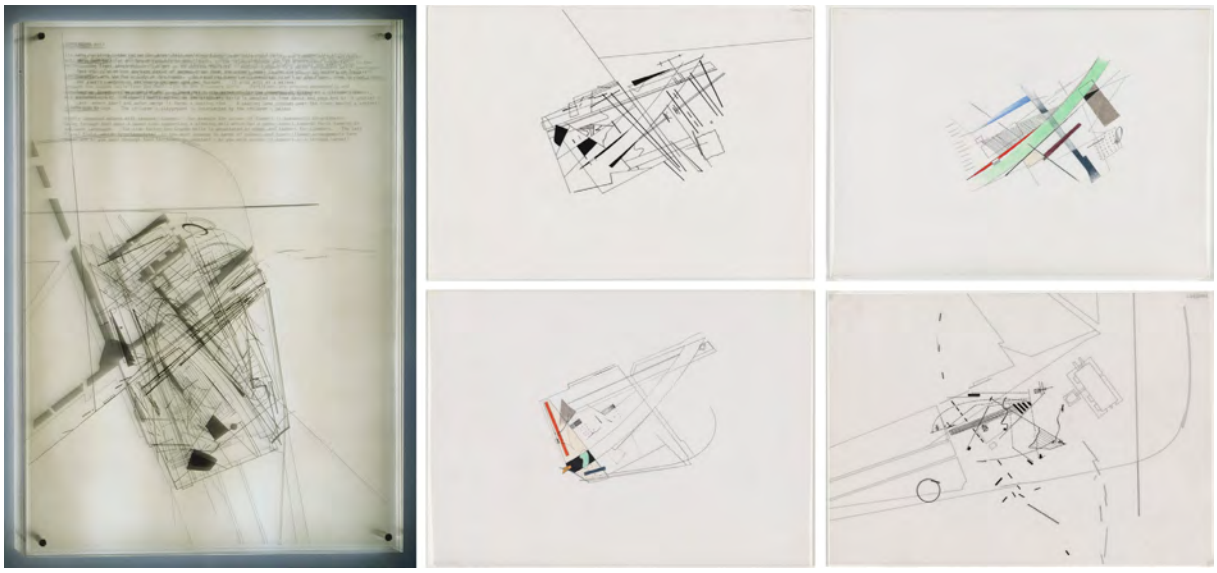


Fig. 4 - Parc de la Villette Project, Paris, France, Composite (divisions of plot), (1982-83). Zaha Hadid. (Fuente: MoMA New York, © 2018 Zaha Hadid)

Hadid estructuró su proyecto mediante una serie de 20 dibujos que, superpuestos de manera diversa, generaban en conjunto un sistema de referencia espacial. Más que una opción interactiva, se trataba de alegoría de cómo entendía el proyecto, una serie de planos apilados de espacio ininterrumpido que se superponían sobre un paisaje prexistente. Sobre esta manera de dibujar, Zaha Hadid afirmaba:

> El dibujo es una lente que revela aspectos imperceptibles por lo demás; es un método para entender cómo las cosas pueden cambiar, evolucionar y servir, no para cristalizar una forma de manera definitiva, sino para demostrar las posibilidades de lo que puede llegar a ser (Hadid en McQuaid, 2002: 112).

En los veinte dibujos que componen la serie, Hadid despliega un universo de puntos de red, líneas serpenteantes, y un sistema de figuras platónicas en blanco y negro, con las que explora mediante las construcciones más elementales sobre el territorio, una serie de dibujos concebidos para funcionar en solitario y combinados con el resto de los documentos. En su caso, las notas de color que aparecen en algunos dibujos, aportan una cualificación específica de dicho espacio, lo que revela una concordancia entre la manera de pensar el proyecto y el resultado, en definitiva, una experimentación gráfica en la que el proceso es el propio proyecto.

Si bien la propuesta de Hadid para el parque no llegó a comunicar tan bien sus ideas como otras propuestas presentadas al concurso, es innegable que abrió una vía de experimentación gráfica basada en la superposición radical de elementos sobre un mismo lugar físico, una estrategia que resulta adecuada para abordar proyectos sobre el territorio.

Siguiendo esta senda, el proyecto de Kempf fue publicado en forma de dossier compuesto por 22 hojas de acetato transparente que podían superponerse entre sí de distintas maneras. Acompañando estas transparencias, se incluía un pequeño folleto o cuaderno de bitácora que contenía no solo una guía de uso para cada transparencia, sino también unos ensayos reflexivos sobre el hecho urbano de dicha

intervención. Un documento analógico concebido para ser usado por la ciudadanía, a la que se da la posibilidad de superponer diferentes capas para visualizar y construir nuevas realidades o conexiones urbanas, de nuevo una alegoría que refleja la complejidad de nuestras ciudades.

En cada una de las capas que componen You are the City, observamos que el grafismo utilizado para materializar las distintas redes y relaciones que suceden en la ciudad, se aleja de los convencionalismos gráficos tradicionales utilizados tanto en cartografía como en arquitectura. Todas las colecciones que componen el proyecto, se agrupan según el nivel de intervención que precisa la ciudad (o planta cosmológica), las corrientes, los flujos y las fuerzas, la normativa (agencias legislativas), y por último los nodos, loops y conexiones que permiten relacionar diferentes puntos en el tejido urbano.

Lo que diferencia el proyecto de Kempf del antes citado de Hadid, no es tanto la estrategia gráfica, que es similar, sino el fin mismo al que aspira. Si bien el grafismo y el formato de ambos documentos permiten la experimentación directa del concepto arquitectónico subyacente, lo que distingue al proyecto You are the City, es la representación de lo intangible. Tanto el concepto como el formato, comparten la esencia principal de lo que supone la transformación urbana en sí misma, la superposición de capas de información sobre una base geográfica preexistente.

La propia Petra Kempf afirmaba:

> Hay muchas formas de representar ciudades y no hay duda de que cada una de las tecnologías de mapeo disponibles tendrá su valor e importancia. Sin embargo, las tecnologías que están disponibles actualmente, se basan principalmente en números y hechos, no en las experiencias personales. Pero para experimentar realmente una ciudad, uno debe ser parte de ella. (Baraona, 2014).

Lo verdaderamente relevante de esta estrategia de comunicación gráfica, es su capacidad de traspasar el carácter documental y consultivo del proyecto, para dotarlo de una cualidad más interactivo al permitir la adición y superposición selectiva de las transparencias sobre el territorio. En un análisis más pormenorizado, observamos que, a nivel de codificación, las estrategias empleadas resultan tan conservadoras como cualquier otra que podamos imaginar. Un salto al vacío muy controlado por parte de Petra Kempf que nos recuerda que cualquier estrategia gráfica desarrollada en un proyecto debe posibilitar no solo la gestión del cambio al que se somete el territorio, sino su entendimiento por parte del resto de interlocutores.

Desde el principio, este proyecto se concibió como una acción colaborativa entre los ciudadanos y los responsables municipales de la planificación urbana. Entendemos que, en esta sociedad digital, se prioriza el acceso a la información. Esta circunstancia es tenida en cuenta a la hora de plantear una estrategia gráfica que permita no solo el acceso a la documentación del proyecto sino también su entendimiento por parte del resto de interlocutores que incremente el interés por su desarrollo.

3. ESTRATEGIAS GRÁFICAS DE COMPRENSIÓN DEL TERRITORIO

En oposición a muchas de las decisiones adoptadas desde la política, desde hace dos décadas se ha dado un giro desde el pensamiento arquitectónico en relación con la sostenibilidad y conciencia ecológica del territorio. Son frecuentes los experimentos de diseño orientados hacia los procesos en lugar de hacia las formas, posibilitando un discurso crítico relacionado con las acciones urbanísticas. El arquitecto Stan Allen en su texto titulado *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City* identificó la nueva ecología como un buen ejemplo de “prácticas materiales” que se centraban no tanto en cómo se ven las cosas sino más bien en lo que pueden hacer. (Allen, 1999). Si bien esta afirmación en sí misma no aludía a la representación alternativa de estos procesos, propició el debate de la representación de estos procesos relacionados con el cambio climático bajo la perspectiva de una nueva sensibilidad más ecológica.

Estas prácticas se empezaron a visibilizar en el proyecto que Stan Allen, James Corner y la ecologista y planificadora Nina-Marie Lister presentaron para el concurso del *Downsview Park* en Toronto (1999). Para este concurso, se imaginaron ciertos sistemas capaces de promover la propagación de ecologías emergentes, sistemas naturales que se sembrarían al principio y evolucionarían con el tiempo con ni-

veles crecientes de complejidad y adaptabilidad, todo debidamente comunicado mediante un conjunto de planos, diagramas y gráficos, que apenas interactuaban entre sí.

Si bien gráficamente no resulta un proyecto especialmente significativo, sí que sentaría ciertas bases de trabajo sobre cómo comunicar un proyecto dinámico, que maneja el corto y el largo plazo haciendo explícita la gestión de la incertidumbre que impera en la evolución de este tipo de proyectos. Cabe mencionar que esta propuesta no ganó, el proyecto se lo llevó el estudio OMA, sin embargo, la propuesta de Allen y Corner contribuyó a abrir el debate de la representación de estos sistemas adaptables y lo que es más importante, introdujo la necesidad de incorporar todos aquellos aspectos ligados a los factores cambiantes relacionados con el clima y los factores ambientales, a la documentación gráfica del proyecto.

La transformación digital ha colaborado en la comunicación de estos nuevos sistemas, recurriendo a programas de modelado y técnicas de visualización que permiten la formalización de flujos, scripting y procesamiento, mediante plataformas que incorporan el tiempo para representar toda clase de cambios y evoluciones. Esto ha hecho posible que sean más frecuentes las colaboraciones entre diseñadores, urbanistas, geógrafos y físicos expertos en climatología y ecología. Pero por encima de esto, existen otras formas de incorporar el factor tiempo al análisis proyectual sin necesidad de recurrir a plataformas de visualización dinámica, lo cual implica un alto grado de innovación en el campo de la comunicación gráfica.

A pesar de las muchas maneras de significar gráficamente un elemento, tal como vimos en relación al proyecto de la David's Island de Perry Kulper, el peso de los convencionalismos gráficos nos dificulta la ideación de nuevos recursos visuales que rompan con lo establecido sin dejar de ser accesibles.

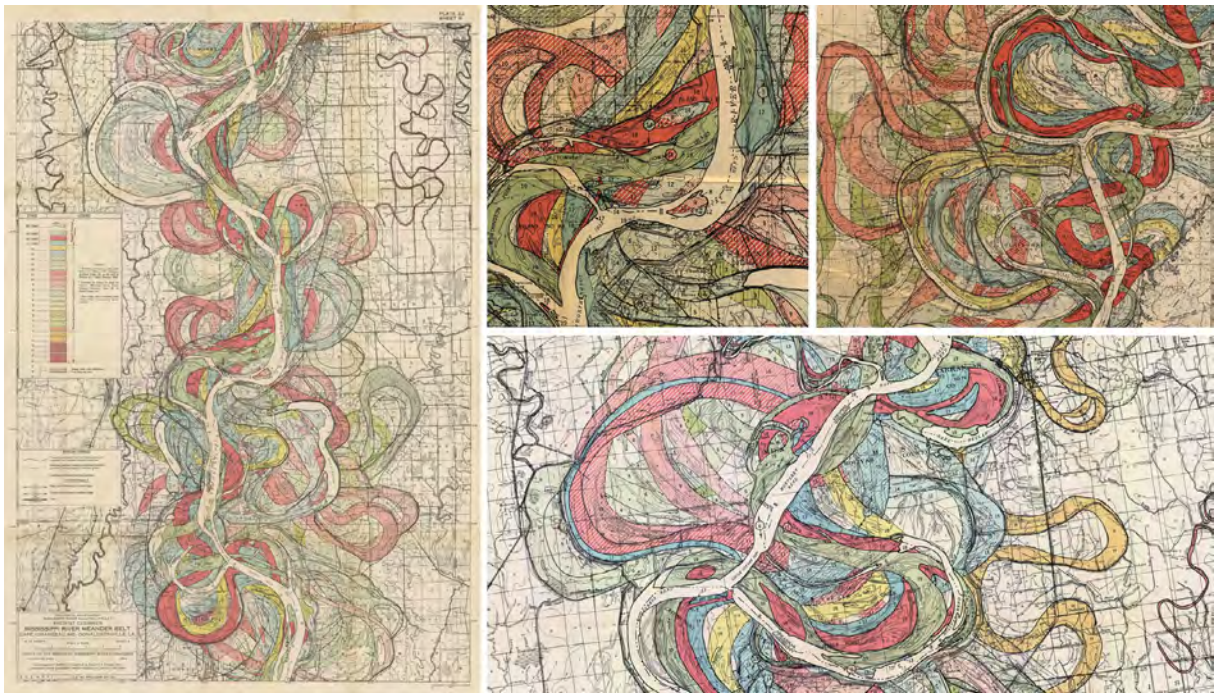


Fig. 5 - Taking Measures across the American Landscape, (1996). James Corner, Alexander S. McNeal. (Fuente: Taking Measures across the American Landscape, © 2018 James Corner, Alexander S. McNeal)

Moviéndose en un terreno proyectual más analítico que propositivo, encontramos un proyecto desarrollado por el arquitecto y profesor de urbanismo en la escuela de arquitectura de la University of Pennsylvania James Corner y el fotógrafo y fundador de Landslides, una firma especializada en fotografía aérea Alexander S. McNeal. Comprende un conjunto de mapas que analizan diversos aspectos de la geografía de los Estados Unidos, con los que proponen una revisión del lenguaje gráfico de la arquitectura y el urbanismo. Bajo el título Taking Measures across the American Landscape (1996), presentado en formato de libro, Corner y McNeal realizan un conjunto de mapas con los que logran romper con la representación tradicional del territorio, sin renunciar a algunos aspectos de la codificación cartográfica tradicional (*Fig. 5*).

Para lograrlo recurren a una suerte de collage arquitectónico, hibridando los grafismos de Corner y las fotografías aéreas de McNeal, a través de los cuales tratan de visualizar una nueva manera de ver y actuar sobre el mundo que nos rodea, una investigación previa de lo que se ha denominado urbanismo ecológico. Por un lado, este proyecto se define como un estudio que afronta el reto que supone enfrentarse a la medición y documentación precisa de un espacio tan inmenso y cambiante como el que comprende el paisaje de los EE.UU. y por otro, se trata de tomar conciencia de la huella que sobre el mismo deja la acción humana, que se obstina en construir bordes de geometría dura mientras la naturaleza se afana en minimizar dicho impacto. Se repara en el hecho de que solo ha pasado poco más de un siglo desde que los estadounidenses pudieron ver su país desde el aire, la única forma a su modo de ver, de apreciar la verdadera topografía natural y artificial de un territorio tan vasto, lo que sin duda nos puede llevar a reflexionar sobre las consecuencias de nuestras acciones.

Es por esa razón que todos los mapas que comprende *Taking Measures across the American Landscape*, deben ser entendidos como una toma de datos gráfica. Para Corner solo la comprensión completa del territorio permite entender las huellas presentes y pasadas para abrir el camino a los diseños futuros, siendo el mapa la herramienta idónea para dar esta visión de conjunto. Sus mapas no solo aportan datos relevantes necesarios frente a cualquier intervención, también sugieren posibilidades alternativas para planificar y tomar medidas futuras en nuestro entorno, basándose en ejemplos que van desde los paisajes rectilíneos de la agricultura hasta las grandes redes de transporte y las innovaciones tecnológicas (Corner,1996: 41).

Desde un estudio de los campos solares de California, a los sectores agrícolas de Illinois o Dakota del Norte que recuerdan el trazado de las ciudades clásicas, *Taking Measures* aborda en sus mapas cómo conviven las grandes redes de transporte y los elementos tecnológicos con el territorio y en qué medida la huella que dejan constituye en sí misma una nueva geografía. Gráficamente, Corner y McNeal nos explican el origen de estos trazados o *Stray Survey Lines*, un sistema de parcelación del territorio planteado como una cuadrícula perfecta, que a menudo entraba en conflicto con la propia orografía del terreno, especialmente en Missouri, donde la gran cantidad de depósitos de mineral de hierro causaba fallos en los aparatos de medición. En un estudio pormenorizado, se observa cómo estas parcelaciones de formato cuadrado, eran a su vez subdivididas en mitades cuartos y octavos de las anteriores, dando así la oportunidad a muchos de poseer y trabajar una porción de tierra. El resultado de estas subdivisiones, conforma una evolución geométrica que, aunque sigue siendo ortogonal, resulta menos rígida y más adaptada a los accidentes del territorio. Los planos y collages de Corner, se acompañan con imágenes aéreas de algunas de estas parcelas subdivididas provenientes de las *Stray Survey Lines*. Se añade un nivel de comprensión del paisaje y su evolución, que viene posibilitado por estas nuevas cartografías y la penetración de la cultura digital. En el ánimo de Corner se encierra esta búsqueda sensorial que contribuya a causar una cierta toma de conciencia sobre el propio entorno.

Cuando hablamos de proyectos que plantean una intervención sostenible sobre el territorio, es esencial conseguir un alto grado de comprensión por parte de todos. Al posibilitar la interacción de los agentes implicados, se conseguirá un mayor compromiso por parte de sus habitantes. Este aspecto importa de cara a fomentar el cambio de mentalidad necesaria para afrontar los retos a los que nos enfrentamos derivados del cambio climático, y que implicarán por parte de los planificadores, acciones que ayuden no solo a contener las consecuencias de estos desastres, sino a concienciarnos de sus causas. Un ejemplo de esto lo tenemos en las poblaciones limítrofes al río Mississippi, que reflexiona sobre la pugna que sostienen el ser humano y el río, cada vez que sus aguas se desbordan. En el pasado la consideración se centraba más en proteger los intereses económicos de sus habitantes, hoy la reflexión se extiende a la preservación del propio ecosistema del río como observamos en el proyecto de Mathur y da Cunha, *Mississippi Floods: Designing a Shifting Landscape* (2001).

Tal como apuntaba Corner en relación al paisaje estadounidense, dada la magnitud del río, la comprensión de su naturaleza es solo posible a vista de pájaro o mediante su representación gráfica a escala, siendo esta última más interesante al poder plasmar en ellas otras dimensiones del mismo. Resulta paradigmático cómo la relación del río con sus habitantes, ha ocupado tiempo de estudio en el pasado. Ya en 1944 el ingeniero Harold Fisk realizó un estudio sobre la evolución de los cauces del río Mississippi, para lo cual dibujó una serie de mapas contenidos en el trabajo titulado *Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River*.

El territorio a estudiar abarcaba unas 2000 millas de longitud a lo largo del río, a pesar de lo cual Fisk entendió que la comprensión del comportamiento del río, pasaba por documentar la historia del mismo. Para elaborar estos documentos, se basó en una toma de datos que combinaba la cartografía y la geometría del territorio con la interpretación y la especulación de unos datos extraídos a tenor de las huellas detectadas sobre el terreno.

A lo largo de tres años, Fisk logró dibujar una serie de 15 mapas que coincidían con una sectorización del río. Todos estos documentos, se concatenaban hasta completar el recorrido total del Mississippi, utilizando un código gráfico basado en el uso del color, para diferenciar los distintos trazados del río de los que se tenía constancia a lo largo del periodo estudiado. Con trazados que recuerdan un diagrama intestinal en un tratado de anatomía, los mapas de Fisk constituyen un buen referente de estrategias cartográficas destinadas a comunicar los factores dinámicos del territorio (*Fig. 6*).

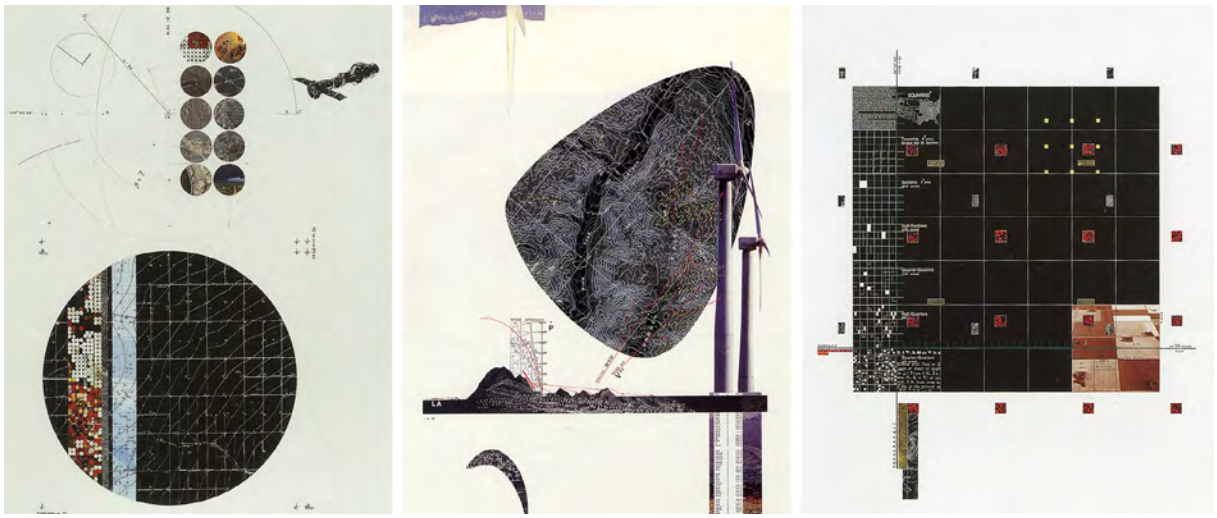


Fig. 6 - Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River, (1944). Harold Fisk.
Fuente: Army Corps of Engineer

La estrategia gráfica de los mapas de Fisk, se basaba más que en la exactitud cartesiana de la representación del terreno, en una estrategia de asociación por proximidad, similar a cualquier otro mapa topológico. Se priorizó el impacto visual del conjunto, con el fin de dar idea de los límites de variación del cauce y del caudal del río en función de las estaciones, en detrimento de una medición exacta de las zonas de inundación.

Más de medio siglo después, las estrategias empleadas para analizar gráficamente el impacto del río en relación a su entorno, cambian radicalmente en la medida en la que se incorporan nuevos recursos digitales a la representación. Para el proyecto *Mississippi Floods: Designing a Shifting Landscape* los arquitectos Anuradha Mathur y Dilip da Cunha, reúnen una gran variedad de perspectivas del río Mississippi, con las que al igual que Fisk, tratan de mostrar cómo la propia historia del río ha desempeñado un papel en el proceso de diseño y contención del paisaje fluvial. En su intento de retratar la dinámica del paisaje mediante una consecución de dibujos y fotografías, estos arquitectos buscan un retrato del río que contribuye a concienciar desde el conocimiento pleno de todos los datos disponibles a la vez que visualiza la dicotomía entre lo que denominan la “lógica gubernamental” y “lógica del río” en lo que a las intervenciones sobre el mismo se refiere.

A raíz del éxito documental de esta intervención, se empezó a reconocer la labor de algunos arquitectos ocupados en abordar proyectos de gran impacto social como los emprendidos por Mathur y da Cunha. Con el ánimo de profundizar en el conocimiento del territorio, estos arquitectos aúnan en su grafismo la capacidad de constatar las dinámicas que motivan una intervención sobre el terreno.

El más destacable es el proyecto *SOAK: Mumbai in an Estuary* (2009), una intervención surgida a partir de las devastadoras consecuencias de huracán Katrina que anegaron Nueva Orleans en 2005.

Estas coincidieron con las sufridas en la zona norte de la ciudad de Mumbai, ocasionando graves daños al alcanzarse los 944mm de precipitación por m² frente a los 75mm de la zona sur, que eran los habituales durante el monzón. Para hacernos una idea, la cantidad de agua recibida de golpe en la región, equivalía a todas las precipitaciones previstas para un año entero. Recogido en una exposición, el proyecto de los arquitectos Mathur y da Cunha, presenta en definitiva el reto de unos arquitectos que necesitaban encontrar un nuevo lenguaje visual como parte del proceso conducente a la búsqueda de soluciones.

Uno de los aspectos más innovadores del trabajo de Mathur y da Cunha, consistía en desmontar la ilusión de inalterabilidad que plantean por defecto los proyectos de arquitectura, una percepción del todo errónea si consideramos que la evolución de cualquier territorio maneja entornos cargados de incertidumbre.

Para documentar sus descubrimientos, los arquitectos no solo recopilaron datos a pie de territorio, también se documentaron a través de planos y escritos que se conservan desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Tal como señalan Mathur y da Cunha, Mumbai fue denominado durante el periodo colonial como la gran puerta oeste de la India, un espacio a través del cual penetraba la civilización y el comercio en detrimento de ciudades como Goa o Surat que lo fueron en épocas anteriores. Para sus habitantes, sin embargo, Mumbai es percibido como un lugar costero cuyo acceso viene determinado por el comportamiento del estuario, particularmente en época de monzón. Esta circunstancia es raramente observable a través de planos y vistas aéreas que no pasan de representar los límites en pugna entre el mar y el continente.

Por ello la estrategia gráfica de estos arquitectos se ha fundamentado en combinar material fotográfico con la elaboración de secciones del terreno. En su opinión, las secciones constituyen un instrumento que ayuda a revelar la cantidad de mar que se sitúa bajo el límite aparente del territorio (*Fig. 7*).

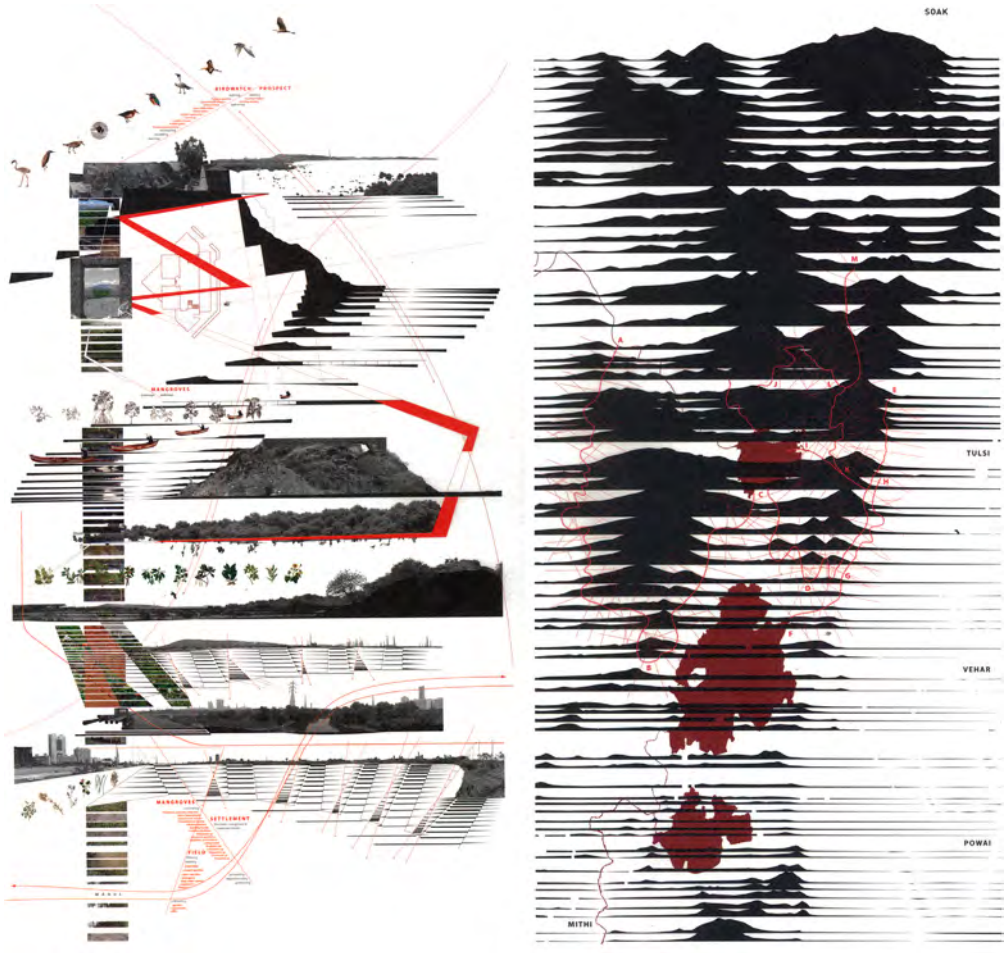


Fig. 7 - SOAK: Mumbai in an Estuary, (2009). Anuradha Mathur, Dilip da Cunha. (Fuente: SOAK: Mumbai in an Estuary, © Anuradha Mathur, Dilip da Cunha)

Esa cantidad de mar que rodea Mumbai se sitúa no solo alrededor, sino también debajo y dentro del terreno, impregnando la tierra a través de acuíferos que ofrecen a los ciudadanos aguas subterráneas extraíbles mediante pozos. La localización de los vertederos, los terraplenes y las paredes no mantienen el mar afuera; simplemente evitan que se filtre el agua en un equilibrio de saturación, presión y densidad que se sucede en el subsuelo. Eso determinó que, en este estuario, la inundación de 2005 no proviniera solo de las lluvias, fluía en la superficie a través de un terreno saturado e impregnado debajo.

Contenido en el proyecto, el análisis arqueológico de los sustratos de Mumbai, refleja un territorio con una larga historia de disputa entre la tierra y el mar. Esta fluidez apuntaba lo inapropiado de proyectar bordes duros que separan dos mundos en constante pugna, una decisión que podría ser tildada de peligrosa. Al hilo de esta premisa plantean lo que ellos califican como “wet theory” con la que proyectan una arquitectura que se acomode al movimiento de las mareas y desniveles, dando respuesta a esos bordes borrosos causados por cambios geográficos, climáticos, demográficos y sociales. Para su elaboración, cada uno de los fragmentos de costa se estudió pormenorizadamente, elaborando una serie de diagramas-collages dinámicos que abordaban todos los aspectos antes mencionados para cada porción del delta. A partir de la acumulación de todos los perfiles y secciones, construyeron lo que Mathur y da Cunha denominan “Monsoon Surface” o superficie del monzón. Se trasmite una geografía definida por el comportamiento del agua, cuyo punto de desbordamiento se propone como un centro en una red de recolección y distribución que aprovecha la variación de ambos focos hídricos, la lluvia recogida en las colinas de Salsette y los niveles del mar que lo rodean. El elemento principal es la trinchera de contorno, similar a la construida en el siglo XIX para extender la cuenca de Tulsi más allá de su valle.

Este proyecto ha permitido comprender el comportamiento natural del territorio en momentos de altas precipitaciones entendiendo que, mientras que el agua monzónica supone la principal amenaza para la que se preparan una vez al año, las trincheras pueden ser utilizadas durante gran parte del tiempo como lugares de cultura, arquitectura y actividad en sí mismas. Conclusiones a las que hubiera sido imposible llegar sin la realización de este proyecto.

4. CONCLUSIONES

De la mano de la reconversión digital, hemos experimentado una profunda transformación gráfica que ha revolucionado la principal vía de comunicación de los arquitectos con el mundo mediante el dibujo. El abanico de posibilidades, herramientas, medios y plataformas de las que se dispone hoy en día, ha cambiado la manera en la que se comunican los proyectos, haciéndolos más accesibles y atractivos al resto de la sociedad. Esta circunstancia, que bien puede ser entendida como una estrategia de marketing, esconde en el caso de los proyectos urbanos, una transformación más profunda, la participación activa del ciudadano.

En muchos de los proyectos analizados a lo largo de este texto, se daba esta circunstancia, en la certeza de que solo el conocimiento profundo de los problemas que presenta un territorio, construye el camino para poder solucionarlos contando con la implicación de todos sus usuarios. En épocas anteriores, eran los proyectistas los únicos que emprendían el camino de la toma de datos, con la que buscaban entender las circunstancias que motivaban la evolución de los territorios. Hoy se trabaja sobre la conciencia de que siguen siendo arquitectos y urbanistas los que recopilan esta información, y en sus manos recae la labor de hacer partícipe al resto de la sociedad de sus pesquisas. Esta labor informativa resulta especialmente relevante para afrontar los grandes retos que afectan al medio en nuestros días. En este sentido, plantear las estrategias adecuadas de comunicación gráfica, es tan importante como el proyecto en sí, desde el momento en que se precisa la participación de la colectividad. Se trata de producir una comunicación que resulte atractiva y accesible a pesar de su complejidad, y que favorezca la transformación del entorno estudiado en un mundo en el que somos continuamente bombardeados con imágenes y datos. Nuevos dibujos para nuevos tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, S. (1999). *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City.* 1ª edición. New York: Princeton Architectural Press.

BARAONA, E. (2009). "You Are the City / Petra Kempf", *ArchDaily*: Disponible en: https://www.archdaily.com/36404/you-are-the-city-petra-kempf/ (última consulta: 5 de febrero de 2020)

CORNER, J. y MCNEAL, A. (1996). *Taking Measures Across the American Landscape*. 1ª edición. Londres: Yale University Press.

KEMPF, P. (2009). *You are the City: Observation, Organization and Transformation of Urban Settings*. 1ª edición. Zurich: Lars Müller Publishers.

KULPER, P. (2013). "A Word Bellow" en *Architectural Design*, n. 225, septiembre/octubre 2013, pp 56-63.

MATHUR, A, DA CUNHA, D. (2009). *SOAK: Mumbai in an Estuary*. 1ª edición. Philadelphia: University of Pennsylvania.

MCQUAID, M. (2002). *Envisioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art*. 1ª edición. Nueva York: The Museum of Modern Art.

MOSTAFAVI, M. (2016). "The Cartographic Imagination" en DESIMINI, J. y WALDHEIM, C. (ed), *Cartographic Grounds. Projecting the Landscape Imaginary*. New York: Princeton Archi-tectural Press.

REED, C. y LISTER, N. (2014). „Ecology and Design: Parallel Genealogies. Ecological thinking remains a powerful lens for understanding complex adaptive systems". *Places Journal. Public scholarship on architecture, landscape, and urbanism*, abril 2014. Disponible en: https://placesjournal.org/article/ecology-and-design-parallel-genealogies/#ref_15 (última consulta: 11 de marzo de 2019)

SALGADO, M.A.; RAPOSO, J.F.; BUTRAGUEÑO, B. (2017) Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica. Arte, Individuo y Sociedad 29(3), pp 587-602.

WAI ARCHITECTURE THINK TANK (2012). „Drawing Architecture - Conversation with Perry Kulper", *Archinet News.* Disponible en: https://archinect.com/news/article/54767042/drawing-architecture-conversation-with-perry-kulper. (última consulta: 19 de marzo de 2019)

WILEY, J. (2013). "A Word Bellow" en *Architectural Design*, n. 225, septiembre/octubre 2013, pp 57-63.

WILSON, P. (2013). *Berlín – Tokio Tierra y otros escritos*. 1ª edición. Madrid: Ediciones asimétricas.

__(2018), "Eurolandschaft Dérive. An almost sketchbook", *Drawing Matter*, 1 de abril de 2018. Disponible en: https://www.drawingmatter.org/drawings/sketchbooks/eurolandschaft-d%C3%A9rive/ (última consulta: 19 de noviembre de 2019).

EL ESPACIO PÚBLICO Y LOS RITUALES DE LA CONMEMORACIÓN DE LOS SUCESOS VIOLENTOS DEL ÚLTIMO SIGLO

Public Space and the Commemoration Rituals of the Violent Events of the Last Century

Ioana Georgiana Şerbănoiu
Universidad Politécnica de Madrid
georgiana.serbanoiu@yahoo.com

Angelique Trachana
Universidad Politécnica de Madrid
angelique.trachana@upm.es

Resumen

La memoria colectiva o memoria social en nuestro siglo, el siglo de las memorias artificiales, consiste fundamentalmente en actos de memoria. Los rituales de la conmemoración son acciones simbólicas que descifran acontecimientos del pasado vinculándose a "lugares de la memoria". La objetivación de la memoria en el espacio público plantea las posibilidades arquitectónicas para organizar la reunión y la expresión de las sociedades contemporáneas plurales y con diversas memorias y creencias. La violencia constituye una categoría trasversal del último siglo. Guerras Mundiales, Holocausto, Guerras civiles, genocidios, terrorismo y otras barbaries jalonan los calendarios con fechas para su conmemoración y los memoriales, los monumentos y los museos son los nuevos lugares de la memoria en la ciudad. En este trabajo se pretende articular la memoria, los lugares de la memoria, la construcción socio-espacial de la ciudad y las implicaciones del cuerpo y de las emociones en esta construcción; cómo los acontecimientos memorables y las formas en que se recuerdan se definen por la colectividad, la repetición, la duración y los relatos. Los relatos son imprescindibles para entretejer esta sociabilidad espacial; son los mitos que sustentan los ritos y su creación corresponde siempre a una intención de transmitir y de perpetuarse mediante símbolos.

Palabras clave

Memoria colectiva, violencia,
rituales de conmemoración, lugares de la memoria,
ciudad, arquitectura memorial.

Abstract

In this century – the century of artificial memories – collective memory essentially consists of acts of memory. The commemoration rituals are symbolic actions that decipher the events of the past, while attaching themselves to the "sites of memory". The objectification of memory in the public space creates the architectural premises to organize the reunion and the expression of today's plural societies, characterized by different memories and beliefs. Violence constitutes a transversal category of the last century. Be it World Wars or Civil Wars, the Holocaust or other genocides, terrorism or other barbaric acts, all of them mark the calendars with dates for their commemoration, while the memorials, the monuments and the museums have become the new places of memory in the city. This work aims to articulate the memory, the sites of memory, the socio-spatial construction of the city and the implications of the body and the emotions in this construction, as well as how memorable events and the ways in which they are remembered were defined by the community, the repetition, the duration and the stories. The stories are essential in interweaving spatial sociability; they are the myths that sustain the rites and their creation always corresponds to an intention of transmitting and perpetuating themselves through symbols.

Keywords

Collective memory, violence,
commemoration rituals, places of memory,
city, memorial architecture.

1. INTRODUCCIÓN: SOBRE EL DUELO PÚBLICO

A lo largo de la historia, la ciudad ha creado un doble orden: una estructura social sobre un soporte construido. Sobre esta base, se opera constantemente pero no ambas estructuras se modifican al mismo tiempo. Nos encontramos que la arquitectura de la ciudad se relaciona con elementos del contexto, receptiva o indiferente hacia ellos, ya sea como una declaración de coherencia o como una "representación *ad hoc* del relativismo cultural" (Rowe y Koetter, 1978, p. 136). Y hay lugares a los que se refiere Foucault (1971) como *heterotopías*, cuyos programas espaciales, relacionados con la esfera pública, se encuentran en una relación de divergencia con la continuidad y normalidad de los espacios donde se yuxtaponen representaciones sociales y culturales.

La concepción de los "lugares de la memoria" (Nora, 1998) obedece a un principio de divergencia con el tiempo-espacio presente y de su objetivación en espacios públicos. Estos espacios se sitúan en la intersección de una iconografía paisajística, la memoria pública y la identidad nacional. En ellos se desarrollan distintos hábitos culturales con respecto a los espacios abiertos a la expresión y la comunicación. En la fenomenología de estos espacios subyace una normatividad y una autoridad que evoca los espacios sagrados. La reivindicación del recuerdo, en estos espacios de rememoración, fomenta prácticas rituales como formas de evocación del tiempo pasado. La interacción psicológica del individuo con lo social en estos entornos constituye representaciones del propio yo en su entorno sociocultural y satisface la necesidad de coherencia y estabilidad del individuo.

Si es verdad que en los últimos 40 años hemos asistido en la proliferación de prácticas artísticas descritas como "arte público", contextual, "*site-specific*", "*site-oriented*", "*new genre public art*", y prácticas arquitectónicas y de diseño urbano que conceptualmente se acercan a las primeras, al mismo tiempo estamos ante una crisis y cuestionamiento de la noción de espacio público, tanto desde el punto de vista de las prácticas espaciales como desde la teoría y la crítica. En particular, "los lugares de la memoria", desde el punto de vista de las artes contemporáneas y de la arquitectura, han estado sometidos a una crítica explicita. El *Memorial de 11 de septiembre* de Nueva York, por ejemplo, ha sido criticado por ser un lugar ajeno al espíritu de la ciudad, un lugar "formalista, gigantesco, impersonal, plano, construido para impresionar, algo para turistas" (Kimmelman, 2014). El *Memorial a los judíos de Europa asesinados* se ha sometido también a diversas críticas, por ser demasiado abstracto, motivo por el cual algunos visitantes son inducidos a comportamientos que se perciben como discordantes (Brody, 2012) *(Fig.1)*.

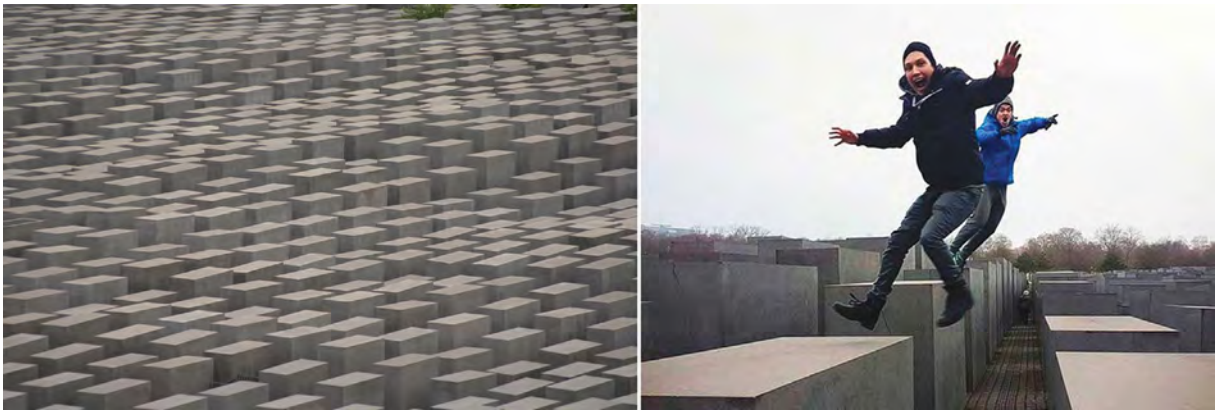


Fig.1 - Memorial a los judíos de Europa asesinados, Berlín; Peter Eisenman.
Fuente: https://tinyurl.com/yau6t4nq; https://tinyurl.com/ybbkgqhr

Los espacios de la memoria pretenden ser escenarios de la actuación pública de duelo y luto. Aunque el duelo es una práctica privada, necesita los otros. La pérdida necesita reconocimiento y testigos para ser asumida y convertirse en realidad. Los rituales en lugares públicos, exteriores o interiores, precisan de la participación para la validación de los cambios producidos o proclamados por la actuación ritual como representación social dramática en que los participantes se perciben unidos como una fuerza transformadora o confirmatoria (Santino, 2004, p. 364). La ritualización de la muerte, a través de actos dedicados a los ausentes, está presente en la mayoría de las culturas, a través de los tiempos. Precisamente cuando

la muerte es violenta, prematura o injusta, las diferentes culturas marcan el lugar o construyen un lugar para recordar el acontecimiento. En las culturas occidentales, los marcos espaciales públicos sirven para conmemorar el suceso fatal, pero también, para advertir un peligro posible en el futuro. El futuro como amenaza está presente hoy en el imaginario social y corrompe el carácter. Los actos institucionales así como los actos espontáneos de depositar flores y objetos en los lugares de las tragedias sucedidas y recordadas son parte de un repertorio de gestos expresivos individuales y grupales, normalizados.

En los rituales públicos de duelo hoy, sobre todo, en Europa y en la concepción occidental del mundo se significa un esfuerzo social que une a las comunidades. El duelo colectivo construye narrativas sobre un pasado de violencia como historia y los espacios de conmemoración se convierten en cicatrices en los tejidos sociales. Las ceremonias conmemorativas son construcciones simbólicas del pasado desde la perspectiva del presente y los discursos que reconstruyen pretenden apuntalar una identidad y una unidad como sentido de pertinencia. La participación en actos efímeros de conmemoración, la visita de museos y memoriales que ocupan el espacio público, las diferentes formas de experimentar la conmemoración pueden variar, pero en todo caso representan experiencias de la temporalidad histórica vivida en tiempo presente. No se trata de una restitución de la memoria de los acontecimientos pasados sino de una reelaboración a través de la experiencia y la apropiación de un espacio donde los actores se ubican, un espacio común.

2. ESPACIO PÚBLICO Y “DRAMA SOCIAL”

El término “público” al referirnos al “espacio público”, utilizado en distintas disciplinas como el urbanismo, la filosofía, o las ciencias sociales con diferentes sentidos, reviste ambigüedad, de modo que la explícita función política o institucional dada a estos nuevos paradigmas espaciales, hace que sean desplazados y “extendidos” de sus límites disciplinares, del arte y la arquitectura. Siguiendo a Lefebvre (1974), la superposición de sentidos, como espacio social, simbólico e ideológico, vivido, percibido e imaginado podría definir el ámbito de estos lugares donde los rituales conmemorativos resuenan semblantes de conceptos como *action* y *actionism* que denotan modalidades de transformación del entorno mediante acciones o expresiones artísticas (*happening*, *performance*, o *body art*), pues se asemejan a su lenguaje formal, aunque también resuenan en ellos tradiciones y ritos religiosos.

En el espacio público que fue la esencia de la *polis*, “el ser de la ciudad constituido en la presencia y coexistencia de la diversidad de personas, de comunidades, de culturas y actividades ” (Trachana, 2008, p. 9), la representación de la memoria colectiva fue una creación política y a lo largo de la historia, la memoria fue construida y desempeñó un papel transcendental en la comunidad: el poder compartido, la deliberación, el conflicto interno, la agresión externa, la inclusión y la exclusión, la resolución de problemas, el pacto social, la negociación de valores y la toma de decisiones. La identidad individual y colectiva se reafirmaba con recuerdos performativos, acciones que resultaban esencialmente de la creatividad. La cuestión planteada era la de inventarse a sí mismo en el ágora o “cómo puedes ser lo que recuerdas y no cómo recordar quién eres” (Ma, 2009, p. 255).

En la era tecnológica globalizada, en la que vivimos hoy y la de las memorias artificiales, la diversidad étnica, la pluralidad cultural, la heterogeneidad social, la movilidad y la inestabilidad, constituyen el neo-urbanita tecno que experimenta el desarraigo, el individualismo y las instituciones debilitadas. La relación del sujeto con los lugares, del modo que los lugares modelan a las personas, desvanece. Pero a pesar de la aceleración de la vida contemporánea y los referentes inestables que articulan los modos de vida urbana en la velocidad y la fluidez, persisten en estos lugares significados, que según Marc Augé (2000) privilegian la comunicación, el lenguaje y la narratividad. La necesidad del ser humano de experimentar el tiempo que no es solo presente, lo que pasó, es una de las necesidades más profundas de identidad y pertinencia. Sin una absoluta necesidad de quedarse en el territorio de lo verídico de los hechos históricos, los relatos son imprescindibles para tejer la sociabilidad espacial, lo que se convierte en uno de los más complejos y difíciles temas del diseño arquitectónico como portador de significados. Se trata de referentes con una vocación de ser estables y estabilizadores de la sociedad urbana actual “líquida”. La posibilidad de actuar, la experiencia corporal y las prácticas comunes en estos lugares como “formas” de apropiación del espacio vienen a articular la corporeidad del sujeto con el estar en el espacio público.

Un ritual constituye un fenómeno o un evento entendido según Lévi-Strauss (1979), en su análisis de los sistemas de símbolos culturales, como sistema lingüístico. Según Turner (1982, p. 82), su estructura se rige por reglas gramaticales como una forma de comunicación. Su noción de "drama social" se aproxima a la naturaleza "performativa" del ritual para ofrecer, como describe Goffman (1997, p. 265), "el componente expresivo de la vida social como una fuente de impresiones dadas a otros, o recibidas por otros". La apariencia o fachada de la vida social consiste en rituales que funcionan como un factor estabilizador. Así la memoria adquiere forma en la puesta en escena y los memoriales y los museos como puntos de contacto de diferentes tipos de grupos sociales (clase, etnia, género, edad, religión, etc.), así como las conmemoraciones con fiestas y celebraciones, son espacios y tiempos especiales para volver palpables las relaciones entre los tiempos y las sociedades, los grupos, en sus acercamientos y alejamientos. El escenario para la conmemoración da las pautas, bajo un rito preciso, para que los emblemas adquieran forma. Pero gracias a algún grado de libertad individual o grupal en ese escenario, a veces se producen también recuerdos que no son iguales a los del grupo dominante.



Fig. 2 - Ceremonia "Memorial Day", 2019, Vietnam Memorial, Washington; Maya Lin. Fuente: https://tinyurl.com/ybt4pasl

Las *perfomances* de las ceremonias y los espacios para la conmemoración tienen la capacidad de transmitir la memoria y producir identidad social, desde la perspectiva de que la performatividad opera como dimensión política de la memoria, es decir, los grupos sociales tienen la capacidad de politizar el recuerdo. En estos actos se vuelven así perceptibles las formas en que los modelos culturales dominantes afectan los comportamientos de la mayoría pero también las resistencias y las tensiones y las negociaciones entre el poder y el tejido social con capacidad transformadora del presente con base en el pasado. El atentado del 11S de Nueva York, suscitó un deseo de duelo público manifiesto con inmediatez en la multitud de carteles de personas desaparecidas, velas, banderas estadounidenses, flores y objetos personales presentes en las calles, en las plazas o en las estaciones de tren. Esta explosión masiva de expresión pública fue un contrapunto para los relatos de los medios y de los políticos, notables por su diversidad de contenido y también por llevar a la conciencia los espacios públicos de las ciudades como escenarios de actuaciones (*performances*) populares (Haskins y DeRose, 2003, p. 378). Los desfiles del Día de la Paz de julio de 1919, en Irlanda, como señala Nuala C. Johnson (1999, p. 38) es la traducción de la historia en *performance*, más bien en un espectáculo, que colapsa el tiempo en el espacio, proporcionando un marco "no solo para comprender el recuerdo, sino también para la actuación pública del olvido". Como ha indicado Paul Connerton (2009, p. 71), "…si hay tal cosa como una memoria social, probablemente la vamos a encontrar en las ceremonias conmemorativas" y son tales "en la medida en que son performativas". La conmemoración abarca, en este sentido, desde actos litúrgicos religiosos de patrón perfectamente preestablecido hasta gestos aparentemente espontáneos.

El *Vietnam Memorial*, en Washington, es un ejemplo relevante en que los visitantes mantienen un comportamiento repetitivo de características rituales al tocar de la misma manera el muro, calcar los nombres grabados en la pared conmemorativa y dejar ofrendas. Si bien este último acto surge del ritual de dejar flores, velas o (en la tradición judía) piedras en una tumba, es interesante ver como el imaginario colectivo haya conferido un carácter de cementerio al memorial, y ha adaptado los gestos y los objetos a la temporalidad presente. Los rituales de la conmemoración, aunque enraizados en los ritos religiosos y funerarios, se escinden de ellos y se enmarcan en los rituales comunes como representaciones de la sociedad actual. Los visitantes del *Vietnam Memorial* procesan delante del muro de granito negro pulido

y reflectante donde a modo de lápida funeraria se inscriben los nombres de los caídos y desaparecidos en esta guerra, descendiendo por una rampa en forma de grieta en la tierra y metáfora de la herida abierta. El formalismo ritual, es decir, los cuerpos inducidos en las *performances* rituales por el espacio, necesitan un espacio a su medida y determinan un espacio para poder llevar a cabo ese conocimiento corporeizado *(Fig. 2)*. Las reglas, la tradición y los símbolos decisivos a la hora de formalizar el recinto como un recinto sacralizado imponen autoridad relativizada por una dimensión estética de temporalidad presente que genera complicidad, empatía y cercanía. Caracterizados por cierto formalismo, gobernados por reglas, simbolismo de lo sagrado, tradicionalismo, invariabilidad y actuación dentro de las construcciones dedicadas a la conmemoración de una tragedia, son semblantes a los rituales religiosos Bell (2009). La tragedia social, como recuerdo de un aura mítico y narrativo, confiere al espacio una cualidad estructural que lo convierte de ordinario a un lugar sagrado.



Fig. 3 - El Memorial del 11S, Nueva York; Michael Arad.
Fuente: https://tinyurl.com/ya9r5zp2

El *Ground Zero* de Nueva York es un espacio público, como su propio autor declara; es un parque donde la gente puede ir simplemente porque vive cerca. Y, sin embargo, todo es inquietante en él, nada funciona de la manera habitual. La institución está presente. El mito de la nación se reconstruye en el aniversario del 11S. El ataque terrorista no se produce a las torres gemelas sino a la Nación, a las instituciones democráticas, a las libertades *(Fig. 3)*. Este guión que sostiene la escenografía del espacio público sacralizado por la acción de los visitantes y por la monumental construcción, cada 11 de septiembre, convierte el espacio del *Ground Zero* en el escenario de la ceremonia oficial de conmemoración de las víctimas del atentado y los familiares de estas. Pese a la falta de cualquier discurso político o nacionalista evidente, siendo el foco principal de la ceremonia la lectura de los nombres de las víctimas por sus propios familiares, la ceremonia se lleva a cabo según un patrón de las fiestas nacionales militares, similar a la del Memorial de los Veteranos de la Guerra de Vietnam. Así las ceremonias conmemorativas como representaciones simbólicas que fundan el “drama social” construyen el poder hegemónico, al modelar el pasado y nos ayudan a comprender mejor las transformaciones que se dan en el presente y el discurso sobre el cual se construye el sujeto nacional. La memoria histórica se escribe a partir de los actos de memoria.

3. LA VIOLENCIA Y LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO SAGRADO

La muerte como consecuencia de las diferentes violencias en el imaginario social se asocia con los lenguajes formales de los monumentos funerarios o con la arquitectura religiosa. Y sin embargo, modelos de la arquitectura contemporánea como el *Memorial de 11S* sin ninguna connotación religiosa no dejan de evocar un espacio sagrado. Tampoco hay algo religioso en el memorial del Holocausto, diseñado por los arquitectos de KatzKaiser que se sitúa enfrente del Banco Central Europeo en Fráncfort, inaugurado en 22 de noviembre del 2015. Nada religioso había en el *Monumento en contra del fascismo* en Hamburgo (1986-1996), una columna que se hundía al interactuar los visitantes con ella, proyecto de los artistas Esther Shalev-Gerz y Jochen Gerz. Ahora completamente enterrada en el espacio público, solo queda su relato y sus imágenes. Los hitos y los espacios para la conmemoración de la muerte de personas de una diversidad, en cuanto a su cultura y religión, se conciben recientemente bajo la misma intuición compartida y expresada mediante un lenguaje universal de la arquitectura abstracta o el arte conceptual.

De los mismos artistas es el *Monumento contra el racismo*, conocido también como *El monumento invisible* (1993) de Saarbruck, que consta de 2146 adoquines grabados y reubicados boca abajo en la calle principal que lleva al castillo ocupado por los nazis durante la guerra.

La sacralización de estos lugares casi siempre supone la creación de un marco duradero. Un monumento, un memorial, un jardín, un parque o un edificio, para Kenneth Foote (2003, pp. 8-9), son públicamente consagrados cuando son ampliamente venerados y se efectúan allí ceremonias que construyen narrativas. La sacralización de estos lugares demuestra una relación singular entre la memoria y el paisaje o la memoria y la ciudad, una relación de divergencia con otros espacios públicos. La sociedad tiene una naturaleza simbólica y para los estudios funcionalistas los rituales constituyen un instrumento social que desempeña cuatro funciones principales: la introducción de disciplina, la cohesión del grupo, la revitalización de la unión del grupo y la producción de "euforia" que fortalece y restablece las creencias. René Girard (1983, p. 268) considera que la violencia es reconocible en el seno de lo sagrado. "La presencia de todo lo que puede recubrir el termino de violencia persiste en tanto el orden como el desorden, la paz como la guerra, la creación como la destrucción", lo sagrado instala la violencia en su origen ya que en su forma más primitiva representa una energía peligrosa, incomprensible y difícilmente manejable. En las sociedades contemporáneas los episodios de la historia de la violencia y el terror, las catástrofes y las guerras, el tiempo de la tragedia, que se re-vive cada vez que se entra en un lugar de conmemoración, en los memoriales y museos se activa un lugar sagrado y un tiempo sagrado, circular y recuperable a través del rito de conmemoración que da la entrada al mismo tiempo a un camino de conocimiento y por tanto de iniciación.

4. LA MEMORIA SOCIAL Y LOS ACTOS DE MEMORIA

Según la conceptualización de la memoria social de Maurice Halbwachs (2004), las personas no rememoran en soledad, sino sólo a partir de recuerdos compartidos con otros. Retoman las narraciones memorísticas de otros para construir sus propios recuerdos y preservarlos a través de conmemoraciones, rituales y celebraciones públicas señaladas en la historia del grupo. Estos anclajes posibilitan la delimitación de los recuerdos compartidos y aseguran su conservación. Conmemoración significa actos compartidos de memoria, cuya característica dominante es que se realizan en coordenadas espacio-temporales específicas. De allí que las conmemoraciones aportan sentido de pertenencia social y de continuidad generacional. Más allá del determinismo social, el pasado se vincula más a la experiencia vital de cada persona y los aspectos performativos de los recuerdos, a través de las prácticas que involucran al cuerpo y los sentidos. Los cantos, las oraciones, los gestos y la interacción ceremonial contribuyen a la estabilización de la memoria social y a su reproducción generacional.

Los lugares de la memoria nos permiten reconocer la nostalgia por ver a la historia como maestra de la vida y genera una expectativa sobre el despliegue de las conmemoraciones en lugares de memoria funcionales (Moya y Olvera, 2011, pp. 59-60), de acceso libre o controlado pero como espacios de interacción social que posibilitan encuentros a partir de los cuales, procesos relativamente simples muestran más que verdadero apego, de hecho se dan en grupos inferiores a la nación, justamente a aquéllos donde se adquieren las primeras nociones sobre el valor *a priori* que atribuimos a nuestra pertenencia (Todorov, 2013). En el comportamiento mimético de los rituales, en las ceremonias de duelo y los festejos conmemorativos, aparece lo que presuntamente une y no lo que distingue internamente a una sociedad; se apela a la unidad, a la suspensión del conflicto y a la elaboración de una hipotética dirección común y se aluden conceptos transversales y universales como la paz, la concordia o la solidaridad.El lenguaje corporal que atraviesa la especificidad del individuo se confiere al grupo para posibilitar una imagen como re-creación de un pasado compartido, haya existido o no como tal, en términos mito-mnemónicos e independientemente del significado que se le impute en el presente y de las expectativas de futuro que pretende abrir (Moya y Olvera, 2011, p. 63-64). La dimensión espacial de la conmemoración organiza un sentido metafórico de los hechos conmemorados para estimular y tensionar la percepción generando entre diversas experiencias individuales una atmosfera de inducción a la vivencia de los ausentes, las víctimas, los caídos, los héroes o los soldados.

5. LA EXPERIENCIA ESPACIO-TEMPORAL DE LA CONMEMORACIÓN

El recorrido como uno de los aspectos más importantes en la percepción de los espacios ritualizados como “espacios de control” que guían a los visitantes hacia un propósito, puede nutrir una idea de transformación y mejora al sugerir tomar y (re)tomar el control de las propias acciones y a conmover la conciencia o reconocer los fallos. El pueblo alemán, por ejemplo, ha reconocido los crímenes del nazismo. Por eso, muchos críticos del monumento berlinés se preguntan cómo esta obra interpreta el sentimiento alemán o qué representa. Su estructura simbólica se somete a diversidad de explicaciones.

Una estructura clara de recorrido o camino simbólico es el conjunto escultórico de Târgu-Jiu, en Rumanía, obra de Constantin Brâncuși, que se extiende en una línea recta de 1275 metros. Se trata de una secuencia de obras, dispuestas linealmente que, juntas, forman un monumento dedicado al drama que ha significado la Primera Guerra Mundial. El recorrido empieza con la *Mesa del silencio*, realizada en tiza, que representa la mesa redonda de decisión antes de la batalla. Las doce sillas en forma de reloj de arena simbolizan y “miden” el tiempo. Entre la *Mesa del silencio* y la *Puerta del Beso*, el segundo hito del recorrido, otras sillas-reloj marcan el recorrido. La *Puerta del beso*, realizada en travertino, está compuesta por dos pilastras que soportan un arquitrabe pesado y desproporcionado con el beso, símbolo presente en varias de las obras del escultor, representado por dos mitades de un círculo, grabado en los soportes y también como filigrana en el arquitrabe. Su forma de arco de triunfo simboliza el triunfo de la vida y de la belleza sobre la muerte. La puerta representa el paso más allá de la muerte, la unión del país, la preservación de sus tradiciones y tantas otras cosas que sugiere Mircea Eliade (2005, pp. 143-144) desde un punto de vista dramático. La *Puerta* vigila todos los actos capitales de la vida desde la entrada en la vida al paso a la muerte de forma solemne, cualquier drama que sucediese debajo de una puerta, exaltaría la acción dramática. El recorrido memorial cierra con la *Columna sin Fin*, una obra de hierro fundido chapada de zinc, que recuerda las estelas funerarias y también es una emulación de la “Columna del Cielo” o un sustituto del “Árbol Cósmico” *(Fig. 4)*.



Fig. 4 - Recorrido de Târgu Jiu; Constantin Brâncuşi.
Fuente: https://tinyurl.com/ybw6b8m6; https://tinyurl.com/ydbmmqdl; https://tinyurl.com/y7x5bg3m; https://tinyurl.com/y9caxtbp

El simbolismo del *Memorial de los judíos de Europa asesinados*, situado en Berlín, una de las más recientes obras del arte público se despliega en un sentido totalmente contrario. La obra inaugurada en 2005, se puede categorizar entre una obra escultórica y un espacio público, se estructura simbólicamente también en el movimiento, pero la estructura laberíntica que desarrolla Peter Eisenman, su arquitecto, formada por 2.711 estelas de hormigón de 2,38 m de largo y 0,95 m de ancho, que están variando en su altura desde 0,2 m hasta 4,8 m, sobre 19.000 metros cuadrados, es un espacio de control absoluto. Dekel (2009, p. 81) hace alusión a la obsesión del régimen nazi con el orden. El orden, la represión y la desolación que genera su masa gris de hormigón, tiene un impacto físico y psicológico terrible. Produce turbación, disposición a la tristeza y desolación.

En otro orden, Augustin Ioan (2013, pp. 14-15) alude al "lenguaje sagrado no-religioso" del *Memorial del 11S* de Nueva York. "No hay nada religioso en él, sin embargo todo es inquietante". "Lo primero que uno escucha es el sonido del agua, una nube ambiental envuelve el espectador y crea una sensación de intimidad, eliminando el ruido exterior al sitio" (Lê, 2013, p. 454). En los memoriales del 11S de Nueva York y el *Pentagon Memorial* de Arlington, en Virginia, el agua es el fundamento de su concepción. En los dos estanques que ocupan las huellas de las Torres Gemelas, el agua que cae en cascada por las paredes para después ser tragado por los sumideros centrales de cada estanque, representa la vida, la sensación de pérdida de vida y la impotencia frente a la muerte. La esperanza, sin embargo, es una ilusión ya que el agua continúa su fluir y la vida seguirá y los fallecidos no serán olvidados.

El *Memorial del 11S* de Arlington, consiste en 184 bancos con un estanque iluminado debajo de cada uno que simbolizan las 184 víctimas en este ataque del 11S. El agua fluye continuamente pero cada día, a las 9:37 A.M. (la hora que se produjo el ataque) el sistema se apaga, para guardar un momento de silencio. El propósito de los diseñadores Julie Beckman y Keith Kaseman fue crear un lugar de consuelo para las familias (Miroff, 2008) y el agua se utiliza aquí por sus propiedades curativas, como medio para meditar, aceptar y sobrellevar el trauma.

Las fuentes son un símbolo recurrente en la arquitectura que conmemora la pérdida y la tragedia. Es un antecedente la obra de Horst Hoheisel, la *Fontana Aschrott* en la Plaza del Ayuntamiento de Kassel. Inicialmente, una fuente piramidal, neogótica, de 12 m de altura, regalo de la comunidad judía a la ciudad, fue condenada por el régimen nazi y demolida en la noche del 8 al 9 de abril, 1939. En los siguientes años, hasta 3.500 judíos partían desde la estación de trenes de Kassel a los campos de concentración. Para responder a esta pérdida, la comunidad quiso recuperar el monumento histórico y propuso su reconstrucción (Young, 1999). Hoheisel (1989) "ha proyectado la nueva fuente como una imagen especular de la vieja, rehundida en el sitio original, como una herida y una pregunta abierta, para penetrar en la conciencia de los habitantes de Kassel, para que estas cosas no pasaran nunca más".

El tema de la representación de la ausencia es sin duda un tema de interés artístico y arquitectónico. Volviendo al *Ground Zero* de Nueva York, un espacio público cuya conceptualización de pieza abstracta y minimalista que resalta la ausencia de las torres gemelas y, el vacío que dejaron conservando sus huellas, el lugar proyectado por el arquitecto Michael Arad, se plantea como un teatro de la memoria en el lugar de la tragedia. Arad (2009, pp. 45-50) reflexiona sobre su capacidad de reunir a la gente y, al mismo tiempo, ofrecer a cada uno un momento de "aislamiento intimo" (in. *intimate isolation*). Habría de "encontrar un equilibrio entre las necesidades del monumento y de la ciudad, para tratar de rehabilitar este sitio…". "No es solamente un memorial, también es un museo, es una estación de tren, es una explanada de compras, son torres de oficinas. Todos estos factores tienen que trabajar juntos (…)".

Espacio público y arte público en su relación con la memoria encarnan la concepción de la "memoria colectiva" de Halbwachs que es "memoria espacial". Al contrario que la "memoria individual" que se relaciona sólo con el tiempo y constituida por imágenes, sólo aprehensible por la intuición, la "memoria espacial" se asocia a los lugares. En la sociedad hay un "tiempo" y un "espacio" que se imponen para garantizar la vida social y, también, hay una cierta relación causal entre la organización social y las concepciones del espacio y el tiempo. Espacio y tiempo son construcciones sociales que como había supuesto Durkheim (1982) unifican y ritmifican la vida social. La rememoración se objetiva así en espacios que no son convencionales, que adoptan formas y lenguajes que los acercan a las obras de arte

donde resuenan símbolos y arquetipos. La experiencia espacio-temporal de estos lugares de la memoria, espacios públicos y arte público, en tanto que espacios donde se ancla la memoria, se atraviesa por vectores de distinta dimensión: intersubjetiva, sensible, afectiva, simbólica, y también instrumental, cultural, política y normativa en cierto modo. El tiempo, el espacio, el poder, la cultura, la historicidad que se experimentan en estos espacios son algo no sólo constituido, sino también constituyente del hacer político, cultural y social.

6. LA SOCIABILIDAD ESPACIAL Y LOS RELATOS

Con la creación de espacios comunes para la conmemoración de algún acontecimiento, se propaga la "ilusión de la memoria común" y "los monumentos públicos, los días nacionales de conmemoración y los calendarios compartidos funcionan todos para crear un *loci común* y en su alrededor se forja una identidad nacional. Parte del apetito monumental de nuestra cultura contemporánea es su nostalgia por los valores universales y el *ethos* por el cual una vez se conoció a sí misma como una cultura unificada" (Young, 2016, p. 329). Halbwachs (2004) establecía una relación entre la memoria colectiva y la identidad del grupo. Pero las sociedades de hoy son heterogéneas, son grupos, lugares, fechas, palabras, formas de lenguaje y espacio-tiempo socialmente diferentes. Este aspecto es particularmente significativo ya que la memoria no es la misma "a todos los grupos", no hay una determinada manera de representar el espacio-tiempo. Vivimos, ciertamente, en una sociedad múltiple, mucho más heterogénea de lo que Halbwachs pudo conocer e imaginar. Por mucho que, desde algunos medios de comunicación, fundamentalmente, la televisión, pero también a través de las concepciones institucionales de la configuración del espacio público, se pretenda una nueva homogeneización.

Emplazado en el espacio público, el *Vietnam Memorial* negocia su posición y su perspectiva con la ciudadanía. La obra, según Sturken (1991, p. 126), es un ejercicio sereno de arte contemporáneo hecho en el vacío, sin conocimiento de su tema. De una estética abstracta, su configuración queda abierta a una multiplicidad de discursos sobre la conmemoración y la curación. La obra se constituye en anclaje de la memoria en el espacio público como terreno definido por la heterogeneidad social, cultural y política donde los diversos agentes tratan de marcar su visión. El muro, donde se grabaron los nombres de más de 58.000 americanos, miembros de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que perdieron la vida o se dieron por desaparecidos en la Guerra de Vietnam, está dedicado a las vidas perdidas. Su ubicación en el espacio público de la ciudad, concomitante al "proceso de interiorización de traumas colectivos por grupos cada vez más amplios" (Ioan, 2013, p. 12), actúa como un cementerio metafórico (Sturken, 1991). Los visitantes tocan la lápida con reverencia y calcan los nombres, además de dejar pequeñas ofrendas como flores, velas y objetos de lo más diversos en la base de la pared. En el caso del *Ground Zero*, este actúa no sólo como metáfora de cementerio de las víctimas sino de manera casi literal, siendo el mismo lugar del acontecimiento y donde siquiera se han podido recuperar todos los cuerpos de las víctimas. El espacio se percibe, sobre todo, por los familiares de las víctimas, en todos los efectos, como un cementerio y sus gestos rituales manifiestan el deseo de interactuar con las víctimas. Los cuerpos ausentes están invocados por los nombres grabados que actúan como sustitutos de los cuerpos.

David Lê (2013, p. 452-456) analiza las metáforas del vacío, de la ausencia y de la deconstrucción como códigos de lo universal y sagrado en la representación de la violencia terrorista. A través de una estética de la negatividad, el *Memorial del 11S* se define como un "contra-memorial paradigmático". "La negatividad formalizada en el contra-memorial como la forma positiva bajo la cual ha aparecido lo sagrado contemporáneo, pluralista y cívico." Un "contra-memorial" es un tipo de memorial que reconoce el "antimonumentalismo" poniendo en discusión los riesgos éticos de los monumentos asociados con la "estética fascista". La ceremonia solemne, para homenajear las víctimas, se convierte en un símbolo de la resiliencia y de la perpetuidad de los valores que han sido atacados, tratando de reforzar la unidad y cohesión de la sociedad estadounidense. El atentado del 11 de septiembre, desde el punto de vista simbólico, representa un ataque no sobre unos edificios, sino sobre unos símbolos de la sociedad occidental: las Torres Gemelas como símbolos del capitalismo y la globalización, el Pentágono como símbolo de la fuerza militar y, lo que se supone que era el último objetivo, el Capitolio o la Casa Blanca como símbolo de un gobierno democrático. En los espacios ritualizados se manifiestan los mitos de la

sociedad, de modo que los actuantes y espectadores, individuos y grupos trascienden de su tiempo–espacio ordinario en un proceso de trasformación que posibilita percibir un pasado compartido, una re-creación de pesado en términos míticos. A través de los rituales de conmemoración, los individuos representan para sí mismos aspectos del orden social en el que viven y la íntima relación que guardan con el mismo. Según Durkheim (1982), en estas representaciones sociales de una realidad se hace inteligible cómo es esta sociedad, cómo funciona y la relación cognitiva con estos acontecimientos, sus relaciones causales y los efectos que son encriptados en los rituales a través de formas simbólicas y metafóricas.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN. LA MEMORIA SOCIAL Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIO-ESPACIAL DE LA CIUDAD

La memoria colectiva adquiere forma en la puesta en escena ya que las representaciones mentales sólo cuando se dotan de una estructura objetiva pueden tener valor y estas imágenes son reconstruidas cuando se le atribuye un "lugar de la memoria". La obra arquitectónica como generador de ideas conectadas se convierte en un símbolo. Su percepción *simpatética* puede relacionar sus significados con distintas narrativas de forma libre y flexible y de este modo se crean ficciones para dominar el mundo de la experiencia sensible. Los memoriales-museo, que son habitualmente una especie híbrida se construyen con intención de lograr al mismo tiempo tanto una respuesta emotiva como una reflexión intelectual ulterior. El diseño arquitectónico combina diferentes elementos, de modo que la experiencia del visitante a través de estos espacios sea de un impacto emocional fuerte. El espacio concebido de tal manera constituye el más fuerte anclaje y soporte material de la memoria ya que el componente sensorial existente en el vínculo entre el espacio y la memoria constituye el nivel primario, elemental, con el cual los seres humanos nos vinculamos con el mundo. El efecto corporal, la afección de los sentidos y la emocionalidad, refuerzan así la función cognitiva de la memoria.

El formalismo del ritual regido por reglas, invariancia, simbolismo y una dimensión estética, confiere a las acciones y al marco espacial donde se ejecutan, autoridad. La performance del ritual puede convocar muchas ideas y emociones bajo una sola imagen, un tipo de totalización que evoca con facilidad un sentido colectivo de "nosotros". La naturaleza sagrada de estos lugares que evocan los símbolos de la forma espacial, de la acción y los actuantes, apunta a más allá del esquema compositivo de sí mismo, evocando con imágenes, valores e ideas trascendentes, no carentes de intención de control. Pensemos en las ceremonias, pongamos por caso indiscriminadamente las de los Estados Unidos como las de la Unión Soviética y los símbolos creados por el régimen comunista funcionado como un sistema regulador y adoctrinador de la sociedad.

La formalidad y el carácter estético de los rituales une psicológicamente el actuante con el grupo, la comunidad o los asistentes. "El código restrictivo lleva en sí su propia estética, que tiende a crear un orden metafórico de fuerza, simplicidad y claridad considerables, una vitalidad y un ritmo […] que no deben desdeñarse" (Bernstein, 1965, p. 165). Goffman (1997) considera que en los actos rituales, a través de la naturaleza limitada y altamente modelada de estas interacciones, el ser humano construye su identidad, o rostro, como un tipo de objeto consagrado, es decir, constituido en el intercambio social. El orden expresivo requerido para sostener la cualidad de lo sagrado es, por lo tanto, un ritual. La construcción social de la autoimagen y sus relaciones con otras autoimágenes genera entonces un orden ritual total; es decir, un sistema de comunicación que no se ocupa de los hechos, sino de los entendimientos e interpretaciones, los simulacros, las medias verdades y las ilusiones. La organización de encuentros sociales, actos diversos y eventos formales entrenan y capacitan así las personas para ser participantes autorregulados que viven dentro de un conjunto de reglas morales y sociales que definen lo humano dentro de en una cultura particular. Se trata de aprendizaje "corporalizado" estructurado por el hecho ineludible de que los procesos biológicos que constituyen la "mente" y la "percepción " y los procesos de simbolización no son independientes, sino fundamentalmente son parte de un cuerpo que interactúa constantemente con el mundo. Esta dimensión de una complejidad mucho mayor que la definición formal del ritual, que implica acciones, actores, espacios, tiempos, objetos, lenguajes y grupos, todos esos elementos y las reglas que los estructuran, tiene un efecto que trasciende los diferentes niveles de la vida social y su función estética. Incluso después de que sus acciones concluyan, transpuestos a recuerdos cinestésicos y sensoriales, los rituales ocupan un espacio mental, pues participan en la construcción del entorno y de la cognición en cuanto la interacción del ser humano con el entorno.

BIBLIOGRAFÍA

ARAD, M. (2009), "Reflecting Absence", *Places*, 21(1), pp. 42-51.

AUGÉ, M. (2000), *Los "no lugares": Espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

BELL, C. (2009), *Ritual. Perspective and Dimensions*. New York: Oxford University Press

BERNSTEIN, B. (1965), "A Socio-Linguistic Approach to Social Learning", en: J. GOULD (ed.), *Penguin Survey of the Social Sciences*, pp. 144-166. Harmondsworth: Penguin.

BRODY, R. (12 de julio de 2012), "The Inadequacy of Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe", *The New Yorker*. Recuperado de: http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe

CONNERTON, P. (2009), *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEKEL, I. (2009), Ways of looking: Observation and transformation at the Holocaust Memorial, Berlin, *Memory Studies*, 2(1), pp. 71-86.

DURKHEIM, É. (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal. Ed.

GOFFMAN, E. (1997), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrotru.

ELIADE, M. (2005), "Teme folclorice şi creaţie artistică", *Limba Română,* 12(126), pp. 142-144.

FOOTE, K. E. (2003), *Shadowed ground: America's landscapes of violence and tragedy*. Austin: University of Texas Press.

FOUCAULT, M. (1971), *The Order of Things*. New York: Vintage Books.

GIRARD, R. (1983), *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

HALBWACHS, M. (2004), *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

HASKINS, E. V.; DEROSE, J. P. (2003), "Memory, Visibility, and Public Space: Reflections on Commemoration(s) of 9/11", *Space & culture*, 6(4), pp. 377-393. DOI: 10.1177/1206331203258373

HOHEISEL, H. (1989), "Rathaus-Platz-Wunde", en H. B. NORDHOFF; S. KUJAWSKI; T. ENGEL; H. EICHEL; H. HOHEISEL; M. SCHNECKENBURGER (cords.), *Aschrott-Brunnen - offene wunde der Stadtgeschichte*. Kassel: Thiele et Schwarz

IOAN, A. (2013), *Arhitectura memoriei: Noua frontieră a spațiului sacru*. Bucureşti: Igloomedia.

JOHNSON, N. C. (1999), "The spectacle of memory: Ireland's remembrance of the Great War, 1919", *Journal of Historical Geography*, 25(1), pp. 36–56.

KIMMELMAN, M. (28 de mayo de 2014), "Finding Space for the Living at a Memorial", *The New York Times*. Recuperado de: https://www.nytimes.com/2014/05/29/arts/design/finding-space-for-the-living-at-a-memorial.html#

LEFEBVRE, H. (1974), *La production de l'espace*. Barcelona: Anthropos.

LÊ, D. (2013), "On «Reflecting Absence»: Negativity and the Sacred at Ground Zero", *Literature & Theology* 27(4), pp. 452-471. doi:10.109/litthe/frt040

LÉVI-STRAUSS, C. (1979), "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en M. MAUSS. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, pp. 13-42.

MA, J. (2009), "City as Memory", en G. BOYS-STONES; B. GRAZIOSI; P. VASUNIA (eds.), The Oxford Handbook of Hellenic Studies. USA: Oxford University Press, pp. 248-259.

MIROFF, N. (11 de septiembre de 2008), "Creating a Place Like No Other", *The Washington Post*. Recuperado de: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/09/10/AR2008091000018_2.html?sid=ST2008091100581

MOYA LÓPEZ, L. A.; OLVERA SERRANO, M. (2011), "La experiencia de la temporalidad en las sociedades contemporáneas, identidades sociales y rituales conmemorativos. Una propuesta de análisis desde la sociología y la teoría de la historia", *Sociológica*, 26(73), pp. 47-86.

NORA, P. (1998), *Realms of memory: The construction of the French past. Vol. 3, Symbols*. New York: Columbia University Press.

ROWE, C.; KOETTER, F. (1978), *Collage City*. Cambridge: MIT Press

SANTINO, J. (2004), "Performative Commemoratives, the Personal and the Public: Spontaneous Shrines, Emergent Ritual, and the Field of Folklore", *The Journal of American Folklore* 117(466), pp. 363-372.

STURKEN, M. (1991), "The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial", *Representations* 35(1), pp. 118-142.

TODOROV, T. (2013), *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. Madrid: Siglo XXI.

TRACHANA, A. (2008), *La evolución de la forma del espacio público*. Buenos Aires: Nobuko.

TURNER, V. W. (1982), *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.

YOUNG, J. E. (1999), "Memory and Counter-Memory", *Harvard Design Magazine*, 9, pp. 1-10.

__(2016), "The memorial's arc: Between Berlin's Denkmal and New York City's 9/11 Memorial", *Memory Studies*, 9(3), pp. 325-331.

Ciudad, Cine y Cultura Audiovisual

CIUDAD Y SÍNTOMAS FILMADOS: ESPACIO Y TIEMPO EN LA BARCELONA CINEMATOGRÁFICA

City and symptoms in films: Space and time in filmic Barcelona

Inés Aquilué Junyent
Universitat Politècnica de Catalunya
ines.aquilue@upc.edu

Resumen

Este artículo presenta un análisis holístico y sincrónico de la evolución del sistema urbano de la ciudad de Barcelona a través de la cultura popular, en este caso, el cine. El objetivo es comprender las transformaciones de la ciudad a través de la realidad filmada. De este modo se identifican períodos de especial inestabilidad en los que se hayan producido transformaciones urbanas, y a su vez se analizan filmes rodados en estos períodos. Estas películas se caracterizan por emplear imágenes de la ciudad, que permiten registrar los cambios acaecidos en su masa material, seleccionadas en función de esta lectura espacial, de la contemporaneidad del relato en relación a los espacios grabados y del vínculo entre la narración y la propia ciudad. Los cinco filmes sobre los que se trabaja son: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999); y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010). El registro e identificación de las escenas rodadas en la ciudad ha permitido trazar un continuo de relaciones entre la evolución material de la ciudad y la lectura espacial de los filmes analizados.

Palabras clave

Transformación urbana, análisis fílmico, inestabilidad urbana, cinema español.

Abstract

This article presents a holistic and synchronic analysis of the evolution of the urban system of Barcelona through popular culture, in this case, cinema. The objective is to understand the transformations of the city through filmed scenes. Thus, it is proposed to identify periods of special instability in which urban transformations have occurred, and in turn, film shots recorded in these periods are analysed. These films use images of the city, which record changes in their urban tissues, and they are selected based on this spatial reading, the contemporaneity of the story in relation to film locations and the link between its narration and the city. The five films selected are: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) and *Biutiful* (González Iñárritu, 2010). The recording and identification of the scenes shot in the city have made it possible to trace a continuum of relationships between its material evolution and the spatial reading of the films analysed.

Keywords

Urban transformations, film analysis, urban instability, Spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La comprensión de la ciudad no es lineal ni unívoca especialmente dado su carácter inherentemente complejo, a pesar de la constante búsqueda de su legibilidad (Lynch, 1960). Las múltiples capas que la definen provocan que su lectura no sea unidireccional, sino que requiera de múltiples perspectivas y que a veces estas no sólo sean complementarias, sino incluso contradictorias.

> Si se mira bien, hablar de leer ciudades es metáfora ciertamente hermosa pero poco atinada: las ciudades son documentos *sui generis*, no textos. Eso lo nota cualquiera que se ponga con uno de tales documentos. Uno no lee ciudades, no son libros que tenga delante, que pueda hojear y mirar por encima. Leer ciudades tiene más bien algo de medir fuerzas, de duelo. ¿Satisfará uno sus demandas? ¿Aguantará firme? ¿Quién dejará rendido al otro? Se acaba por agotamiento a ver quién aguanta más. No sin argucias, las ciudades pueden engañarle a uno a primera vista, aun a segunda. Leer ciudades: peripecias, incursiones de reconocimiento sin garantías (Schlögel, 2003: 304).

Pese a esta dificultad, para incurrir en el reconocimiento de la ciudad en esta investigación trabajamos sobre procesos sintomáticos de los sistemas urbanos, es decir, procesos que se presentan en el observador como huella de un trastorno. El síntoma permite trabajar en las dos direcciones del tiempo, hacia el futuro y hacia el pasado. La búsqueda de los cambios, modificaciones y alteraciones de sistemas urbanos es posible gracias a las alteraciones informadas que dejan su impresión en el espacio. Esta lectura temporal permite concatenar los procesos acontecidos en la ciudad y producir un marco que permita analizar el cambio en la forma urbana.

La importancia del síntoma es su capacidad de reconstruir el pasado y construir el futuro a través de una huella en un tiempo dilatado pero relacional. Žižek (1989), citando a Lacan, lo explica gracias a la siguiente metáfora:

> La única referencia al campo de la ciencia ficción en la obra de Lacan tiene que ver con la paradoja del tiempo. En su primer Seminario, Lacan se vale de la metáfora de Norbert Wiener sobre la dirección invertida del tiempo para explicar el síntoma como "un retorno de lo reprimido": «Wiener supone dos personajes cuyas dimensiones temporales irían en sentido inverso, la una de la otra. Desde luego, esto no quiere decir nada, y así es como las cosas que no quieren decir nada significan de pronto algo, pero en un dominio muy diferente. Si uno envía un mensaje al otro, por ejemplo, un cuadrado, el personaje que va en sentido contrario verá primero un cuadrado borrándose, antes de ver el cuadrado. Esto es también lo que nosotros vemos. El síntoma se nos presenta primero como una huella, que nunca será más que una huella, y que siempre permanecerá incomprendida hasta el momento en que el análisis haya avanzado suficientemente, y hasta el momento en que hayamos comprendido su sentido (Lacan, 1953-54: 239-240)» (Žižek, 1989: 87).

La historia ha construido cronologías sobre eventos ordenados, forzando el espacio a ser una variable fija y determinada. Sin embargo, el espacio es mucho más que un escenario, es en sí mismo un grabado de la memoria y un determinante del futuro y del pasado, un síntoma de la historia. La percepción de la ciudad a través del cine tiene al menos un doble valor: en primer lugar, el cine presenta directa o indirectamente una inquietud social y cultural en un momento dado; en segundo lugar, los contenidos y archivos de imagen reproducen espacios reales de manera interpretativa. Así, el cine se une en un tiempo y en un espacio muy específicos, que pueden representar el pasado, el futuro ya pasado y el futuro en el presente cultural.

Así, presentamos un análisis sobre la evolución del sistema urbano de la ciudad de Barcelona donde se identifican períodos de especial inestabilidad y cambio estructural, y a su vez se analizan los diversos filmes rodados en estos períodos. Estas películas se caracterizan por emplear imágenes de la ciudad, que permiten registrar los cambios acaecidos en su masa material, y se seleccionan en función de esta lectura espacial, de la contemporaneidad del relato en relación a los espacios grabados y del vínculo entre la narración y la propia ciudad. Los cinco filmes analizados son: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999); y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010).

El estudio de la relación entre ciudad y cine permite acercarnos a las respuestas de las preguntas: ¿Cómo se imprime la evolución urbana en un filme? ¿Pueden afectar las dinámicas urbanas en los relatos fílmicos? ¿Es posible interpretar los cambios en el espacio a través del análisis fílmico?

2. LOS ESPACIOS DE BARCELONA EN EL TIEMPO FILMADO I

La dificultad en la lectura de la ciudad y en la comprensión de los procesos que la generan requiere de herramientas de registro diverso. En este caso, el registro cinematográfico en filmes de ficción ha permitido secuenciar algunas de las transformaciones físicas acaecidas en la ciudad de Barcelona en el último siglo. La ciudad se ha alterado, y si bien algunos de sus espacios todavía permanecen casi intactos, otros han sido borrados de la presencia espacial en la ciudad. La filmografía seleccionada ha facilitado la localización de espacios transformados y espacios que pese a su escasa alteración física conllevan nuevos significados. La lectura temporal del espacio y la lectura espacial del tiempo, nos acercan a la ciudad desde la perspectiva fílmica.

En este primer apartado de análisis diseccionaremos tres filmes (*Barrios bajos*, *Los Tarantos* y *Perros callejeros*). Estas películas rodadas en el siglo pasado aportan escenificaciones desaparecidas en la Barcelona contemporánea.

2.1. Modernismo catalán, el barrio chino y el puerto en *Barrios bajos*

Barrios bajos (Puche, 1937) es un filme producido por el SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo) estrenado en 1937. El SIE era la productora catalana afín a la CNT (Confederación Nacional de Trabajo) quien produjo gran parte del contenido audiovisual durante la guerra, dado su control sobre los medios de producción y las salas. *Barrios bajos* es un melodrama entre tres personajes, un burgués huido de la justicia, un estibador y una muchacha del servicio, ambientado principalmente en el barrio chino de Barcelona (el Raval). Aunque gran parte del material producido por el SIE tenía carácter documental y publicitario vinculado a la CNT, el SIE también produjo algunas películas de ficción, con escaso mensaje social o revolucionario. *Barrios bajos* es un filme de entretenimiento que se aleja de la propaganda anarquista, donde principalmente se disecciona una sociedad tradicional, marcada por la prostitución, la trata de blancas y el consumo de cocaína. De hecho, el filme fue cuestionado por la crítica por sus escenas extremadamente explícitas (del Amo, 2012). Esta expresión bastante desinhibida en torno a la prostitución y al consumo de drogas desaparecería en los años de la postguerra, pudiéndose considerar un filme avanzado a sus tiempos a pesar de su costumbrismo. Así, la película tiene un carácter dual, si bien no se trata de una película netamente anarquista, el protagonista es un estibador, un obrero honrado y valiente que encarna *el bien* y, por otro lado, el filme se mantiene en un plano absolutamente tradicional y patriarcal en cuestiones como el amor romántico y el honor entre hombres.

El registro de la ciudad de los años 1930 sucede durante la Guerra Civil Española (1936-1939), cuestión imperceptible en el filme. La película presenta una diversidad de imágenes de Barcelona, que se inicia con grandes planos de la Via Laietana y contrapicados de algunas de sus esquinas más emblemáticas. Aparecen también imágenes de palacios modernistas de la ciudad, como el Palacio Macaya (arquitecto Josep Puig i Cadafalch, 1901), construidos en el Ensanche Cerdà, que poco a poco iba siendo colmatado. En frente del Palacio Macaya aparecen unos bancos del Paseo de Sant Joan, recubiertos por un elaborado *trencadís*.[1] unos bancos que en la actualidad ya no forman parte del paseo transformado.[2] Estos escenarios burgueses se contraponen a dos de los principales lugares de acción en la película, el Raval, con espacios difícilmente reconocibles y que a primera vista parecen estrechas calles de un pueblo de edificaciones encaladas y cubiertas de teja árabe, y el puerto, espacio logístico e industrial. Las callejuelas estrechas y sinuosas representan el trazado medieval y el grano de la casa artesanal donde las plazas son meros ensanchamientos de calles (Busquets, 2004: 43-47). Estos espacios se registran en las diversas escenas rodadas en los exteriores de la taberna *Casa Paco*, que es el escenario principal de la película.

Uno de los espacios con mayor impacto en el filme y que aparece como imagen de fondo durante el trabajo de los estibadores es el puerto. En él, pocos espacios son reconocibles dada su transformación.

---

[1] El *trencadís* es un tipo de acabado mosaico realizado a partir de fragmentos cerámicos irregulares unidos con argamasa, característico de la arquitectura modernista catalana.

[2] Entre 2007 y 2014, la arquitecta Lola Domènech se encargó de la remodelación del espacio público del paseo de Sant Joan, en el que se pretende reconvertir el paseo en conector verde.

Quizás el elemento más fácilmente identificable es la torre del Teleférico que conecta el puerto con la montaña de Montjuïc. El Teleférico había sido inaugurado en 1931, así que era relativamente reciente, un nuevo sistema de movilidad, que pretendía acercar el puerto a la feria de Montjuïc durante la Exposición Internacional de 1929. Estas imágenes se sitúan en el actual Port Vell de Barcelona, reconvertido en un puerto deportivo y zona de ocio, en el que no se no mantiene ninguna de sus antiguas actividades productivas. Los muelles repletos de piedra y mercancías que aparecen en *Barrios bajos* han desaparecido. El puerto ha dejado de ser lugar logístico de la industria pesada para ser un espacio de ocio y desembarque de cruceros. ¿Qué ha permanecido de aquellas huellas portuarias? Tan sólo han permanecido algunos vestigios en forma de naves y la torre del Teleférico, pero el conjunto es prácticamente irreconocible.

2.2. La ciudad informal derribada en *Los Tarantos*

Los Tarantos (Rovira-Beleta, 1963) describe el amor imposible entre dos jóvenes gitanos hijos de sendas familias enfrentadas (los Tarantos y los Zorongos), y detrás de una historia y unos personajes de ficción, se muestran los escenarios reales de una Barcelona desaparecida. Un filme que además de considerarse cercano al *cinéma verité* francés deviene un musical en el que la ciudad es coprotagonista. *Los Tarantos* no es un filme documental, pero ha conseguido registrar espacios de Barcelona actualmente erradicados (Villarmea, 2009; Villarmea 2010). El filme deviene una imagen versátil de un pasado difícil de reconstruir. En Barcelona, el *barraquismo*[3] ha sido prácticamente eliminado (a excepción de algunas edificaciones en los Tres Turons y Collserola), pero fue de gran importancia en la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda (Tatjer & Larrea, 2010; Camino et al., 2011). La ciudad autoconstruida, lugar de centenares de familias, fue derribada y la administración no ha dejado demasiados vestigios de ella (Bohigas, 1986).

El síntoma es la huella del pasado, pero también la proyección del futuro. En 2020, muchos de los escenarios de *Los Tarantos* son casi asintomáticos, carecen de huellas y vestigios de este pasado. El Somorrostro en cuanto espacio construido ha desaparecido, así como el mar de barracas blancas que cubrían la montaña de Montjuïc. Así, el filme deviene un síntoma espacial olvidado. En *Los Tarantos* los paisajes desvelan una realidad desaparecida, un entorno construido ya materialmente invisible. Las barracas que ocupaban la playa del Somorrostro y parte de la playa de la Barceloneta, este entorno físico en forma de pequeñas edificaciones recubiertas de cal sobre la arena ya no existe, fue derribado, y sus habitantes relocalizados (*Fig. 1*).



Fig. 1 - Imagen aérea de las barracas del barrio del Somorrostro en los años 1960.
Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya

[3] En catalán barraquisme es el movimiento de construcción informal con la tipología tipo barraca (chabola). Barraca es de uso habitual en Cataluña tanto en castellano como en catalán.

No sólo las barracas de la playa del Somorrostro forman parte del paisaje cultural del filme, sino que el baile de Carmen Amaya[4] (la matriarca de los Tarantos) se mezcla con el entorno construido de las barracas de Montjuïc. Se genera una tensión, el duelo entre la montaña y la playa, entre el barrio alto y el barrio a la orilla del mar. Y de esta lucha entre dos fuerzas aparece también la de la clase social, que contrapone a los gitanos de las barracas con los gitanos de la casa noble donde vive Juana, la hija del Zorongo, un gitano que ha hecho fortuna con los caballos y el ganado. De hecho, las imágenes más lúgubres de la película ocurren en las caballerizas de la Plaza de Las Arenas, antigua plaza de toros que fue remodelada en 2011 por el arquitecto Richard Rogers y los arquitectos Luis Alonso y Sergio Balaguer para convertirse en un centro comercial. En el filme, la plaza aparece como un lugar de negocios y un espacio ocupado por caballos. Resulta difícil identificar la localización de las caballerizas, los establos y el matadero que se situaban alrededor de la Plaza de Las Arenas, puesto que fueron derribados en 1979 y convertidos en el Parque de Joan Miró (1982-1983),[5] también conocido como parque del Escorxador (matadero en catalán).



Fig. 2 - Imagen de Bellvitge en 1977. Clip del film Perros Callejeros. Fuente: de la Loma (1977)

Otros escenarios de la película mantienen características físicas fácilmente distinguibles. Las famosas imágenes de Antonio Gades (en el papel de Mojigondo) bailando en La Rambla o en la plaza Reial muestran espacios que, pese a incorporar elementos formales propios de un tiempo y un paisaje, muestran un entorno físico reconocible y familiar. En la primera escena de *Los Tarantos* se escenifica una riña en un mercado, el mercado del Born del que no se da el nombre, y que, dado el cese de su actividad comercial en 1971, las imágenes evocan los usos del pasado.

En *Los Tarantos*, apreciamos las transformaciones que habían marcado la ciudad desde la llegada de grandes masas de población migrante que habían autoconstruido sus propios lugares de habitar (Candel, 1972). Los escenarios del filme se enmarcan en la dualidad entre el centro, reconocible y modernizado, y una periferia autoconstruida, dos realidades muy cercanas en localización, pero diferenciadas en su materialización física y socioeconómica.

2.3. La construcción del suburbio en *Perros callejeros*

Aclamada como el debut del cine quinqui, *Perros Callejeros* (de la Loma, 1977) muestra la ciudad recién construida en forma de polígonos de vivienda, esa ciudad de bloques ocupada mayormente por población realojada de las barracas o población trabajadora recién llegada. En *Perros Callejeros*, a través de la historia de un grupo de jóvenes de un barrio de la periferia de Barcelona, la ciudad se presenta como el escenario de múltiples persecuciones en coches, robos con estirón y atracos. Semejante a aquello que veíamos en *Los Tarantos*, la ciudad se presenta como un escenario dicotómico. Por un lado, aparece la ciudad donde se producen los delitos, un espacio de paso, con imágenes de las zonas altas de Barcelona, como la calle Muntaner o el paseo de la Bonanova, y por otro lado el “barrio”, el hogar al que siempre se vuelve y que imanta a sus personajes. Pase lo que pase, uno siempre vuelve al barrio. En el filme, no figura su nombre, y las imágenes de los bloques entre calles y plazas sin urbanizar, mezclan escenarios del barrio de la Mina (1969-1975) en Sant Adrià del Besós y del barrio de Bellvitge (1964-1968) en el Hospitalet de Llobregat (*Fig. 2*). La diferenciación entre la ciudad aburguesada, en la que se comenten los delitos, y los barrios de la periferia, donde habitan los protagonistas, es espacialmente elocuente. La ciudad aburguesada de calles pavimentadas, aceras y árboles en hilera se contrapone a los bloques desnudos que emergen en descampados.

[4] Actualmente en Barcelona, al lado de la playa del Somorrostro, una fuente diseñada por Lola Domènech recuerda a la bailaora Carmen Amaya hija del barrio desaparecido.

[5] Los arquitectos y arquitecta Antoni Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí y Andreu Arriola ganaron el concurso público para el parque con el proyecto Dafnis y Cloe.

Los polígonos de vivienda, como La Mina o Bellvitge, fueron la construcción del ideal arquitectónico moderno, edificios en altura con buen asoleo, ventilación cruzada y grandes espacios interbloque. En estos barrios la urbanización del espacio público se dilató mucho en el tiempo y por el contrario, los habitantes llegaron abruptamente (Luque, 2014). De hecho, el filme muestra un fuerte arraigo por parte de los personajes al barrio, siempre vuelven a él, incluso cuando son perseguidos. Su identidad parece muy arraigada al lugar, y aunque se trate de barrios que apenas tienen una década, se proyecta un control espacial por parte de los protagonistas respecto al entorno construido.

Generalmente, se considera *Perros Callejeros* como la primera y más depurada película del género quinqui, con mayor fuerza en el paisaje y menor sobreinterpretación de los actores, cuyos personajes juveniles eran mayormente personajes reales interpretados por actores no profesionales (Álfeo & González, 2011; Gordi 2013). Así, aunque se trata de una película de ficción, gran parte de los escenarios son identificables. A diferencia de la anterior película, los espacios construidos registrados permanecen a pesar de sus transformaciones urbanas, especialmente en el espacio público. Su permanencia permite trazar una línea entre la época del registro fílmico y la actualidad. De hecho, el filme recoge escenas de la transición entre el mundo rural que ocupaba el espacio previo a los bloques, y esta nueva ciudad periférica. *Perros Callejeros* es un registro audiovisual de esta transformación urbana.

3. LOS ESPACIOS DE BARCELONA EN EL TIEMPO FILMADO II

En este segundo apartado de análisis se trabaja en torno a dos filmes (*Todo sobre mi madre* y *Biutiful*) de las últimas dos décadas que nos presentan una ciudad más reconocible, la ciudad postolímpica.[6] A pesar de que las transformaciones perceptibles son menores, y que en algunos casos se ciñen a materialidades muy concretas, el espacio sigue determinando el relato y continuaremos viendo transformaciones filmadas.

3.1. La ciudad como escenografía en *Todo sobre mi madre*

Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999) es uno de los filmes españoles de mayor impacto internacional, una historia punzante sobre la pérdida de un hijo y el reencuentro con personajes y lugares del pasado que acompañan a la madre en su luto. El inicio del filme transcurre en Madrid, sin embargo, los acontecimientos trágicos provocan que gran parte de la película se desarrolle en Barcelona. Así, tras la muerte accidental de su hijo, Manuela (Cecilia Roth) llega a Barcelona de madrugada, circulando con taxi por la ciudad, contempla algunos de sus edificios más emblemáticos como la plaza de Colón y la Sagrada Familia, un recorrido forzado que pretende mostrar en qué ciudad se desarrollará la acción. De hecho, la importancia del traslado se escenifica con una primera imagen aérea de la ciudad, presentando el nuevo escenario.

Desde este trayecto monumental, sucumbimos en un escenario periférico, un descampado en el que diversos coches se mueven en círculo rodeados de prostitutas trabajando. De las luces brillantes de la Sagrada Familia pasamos a los faros tenues de los coches. Nuevamente el espectador se enfrenta a la dicotomía entre la ciudad monumental y la otra ciudad, la que se esconde en el lugar sin nombre. En *Todo sobre mi madre*, vuelve a aparecer la droga y la prostitución que habíamos visto en *Barrios bajos*, pero la marginalidad se mezcla con la belleza de la ciudad, en una película donde gran parte de los escenarios son edificios y espacios de aspecto monumental.

Muchas de las escenas de la película suceden en el centro de la ciudad, en el Barrio Gótico, donde se muestran imágenes del Palau de la Música, en frente del que vive Manuela, y de la plaza del Duque de Medinaceli, una plaza abierta al mar, por donde el padre (Fernando Fernán Gómez) de Rosa, una joven monja (Penélope Cruz), pasea a su perro. A pesar de lo sórdido de la narración fílmica, la ciudad

[6] Muchas de las grandes transformaciones de la ciudad tuvieron lugar antes de los Juegos Olímpicos de 1992, convirtiendo parte del suelo industrial en zonas residenciales y parques, construyendo zonas deportivas y mejorando la conectividad a través de nuevas vías rápidas que modificarían las relaciones de comunicación de la ciudad.

se muestra como un conjunto de escenarios exquisitamente seleccionados. En Ciutat Vella, el filme muestra espacios ya transformados, como la Allada Vermell, por donde las protagonistas pasean o las escenas en el Hospital del Mar, donde Manuela muestra a Rosa la playa donde discurre el Paseo Marítimo de la Barceloneta inaugurado escasos años antes (1992-1996).[7] También destaca, la imagen del entierro de Rosa en el Cementerio de Montjuïc, un plano picado con vistas al puerto logístico de la ciudad en plena actividad (*Fig. 3*). En la actualidad, gran parte de los espacios se mantienen muy similares.



Fig. 3 - Imagen del cementerio de Montjuïc y el puerto en el entierro de Rosa. Clip del film Todo sobre mi madre. Fuente: Almodóvar (1999)

Todo sobre mi madre muestra espacios fácilmente identificables que forman parte del imaginario colectivo de Barcelona, un imaginario a veces excesivamente depurado, una ciudad que ya había vivido la gran transformación de los Juegos Olímpicos (1992). De hecho, a modo de contrapunte, se graban escenas de los descampados de las afueras, espacios sin nombre de difícil identificación.

3.2. La imagen de la otra ciudad en *Biutiful*

Biutiful (González Iñárritu, 2010) es un filme que relata la historia de Uxbal (Javier Bardem) un padre enfermo de cáncer que procura sacar adelante a sus dos hijos participando en diversos negocios ilegales, vinculados principalmente a la fabricación y venta de productos en el mercado negro. A diferencia de lo que ocurría en *Todo sobre mi madre*, el mundo subalterno se presenta con crueldad y escasa escenografía. Las condiciones de vida y los escenarios de desarrollo de gran parte de los protagonistas del filme destapan un subsuelo de la ciudad terrible y poco habitual en las películas de ficción de Barcelona. Los protagonistas ya no viajan en taxi como lo hacían en *Todo sobre mi madre*, sino que lo hacen en el metro, y no viven en céntricos pisos del Barrio Gótico sino que viven en el Carmel.

Algunas de las escenas de la película se filman en el centro de la ciudad, y ahí se muestra la plaza Catalunya, el paseo de Gracia y la Rambla de Catalunya, que son el lugar de trabajo de los vendedores ambulantes, la punta del iceberg de una trama de corrupción, trabajo ilegal y abusos policiales. Un sistema que persigue el vendedor ambulante, pero que no persigue al explotador o al policía corrupto. Así, las escenas de persecuciones policiales en el centro son violentas y se registran en escenarios céntricos y absolutamente reconocibles, donde prácticamente no se han producido transformaciones urbanas. Sin embargo, son los espacios de la periferia los que forman parte de la escenografía principal, imágenes de zonas menos icónicas. El Carmel se presenta como un barrio sin nombre, con identidad poco reconocible, calles empinadas flanqueadas por bloques de pisos y bajos comerciales, una ciudad densa de población mestiza y diversa.

Además del barrio del Carmel, también se registran imágenes de la central térmica de Sant Adrià, antigua propiedad de FECSA-ENDESA, que estuvo en funcionamiento hasta 2011. Las imágenes del interior del recinto son parte del síntoma de una desindustrialización que afectan ya no a la ciudad de Barcelona, sino a los municipios de la periferia, en un proceso de tercerización acelerado causado en este caso por los peligros ambientales de la central. Los espacios que aparecen en el filme, bodegas y naves industriales, fueron derribados en el desmantelamiento de la central que tuvo lugar entre 2012 y 2015. Las imágenes, de los interiores de la central, esas calles entre naves son legado para la historia industrial de la ciudad, escenarios desaparecidos que no tuvieron la oportunidad de ser reformados o reconstruidos, sino que su localización frente al mar les daba un potencial valor inmobiliario.

[7] Los arquitectos y las arquitectas que diseñaron el Passeig Marítim de la Barceloneta (1992-1996) son: Jaume Artigues i Vidal, Ana María Castañeda, Jordi Henrich i Monràs, Miguel Roig, Olga Tarrasó Climent.

Actualmente está pendiente de aprobación definitiva el Plan director urbanístico de las Tres Chimeneas, con gran parte de reconversión del suelo de actividad económica a residencial. El abandono y la dejadez del lugar en el filme eran el síntoma del desmantelamiento próximo.

En *Biutiful*, las historias personales se entremezclan con un entorno diverso y complejo, donde la ciudad se muestra cruda pero también desnuda y extremadamente realista.

4. CODA

La filmografía escogida ha permitido relacionar escenas y lugares de grabación con diversas transformaciones de la ciudad de Barcelona. La lectura del espacio a través de los filmes ha permitido inmiscuirse en una interpretación menos narrativa y más contextual de cada una de las películas, así como, comprender algunas de las claves de la transformación de la ciudad. Entre ellas, y dado el dilatado espectro de tiempo sobre el que se ha trabajado cabría destacar: la erradicación del barraquismo en el Somorrostro y en Montjuïc, la construcción de los polígonos de vivienda en la periferia, la transformación de la ciudad durante los Juegos Olímpicos, el proceso de desindustrialización, y la permanente dualidad entre la ciudad burguesa y la ciudad informal, obrera o ilegal.



Fig. 4 - Imagen de la playa de la Barceloneta, y el barrio de la Barceloneta sin rastro del barrio del Somorrostro y con el Paseo Marítimo de la Barceloneta. Fuente: elaboración propia (2019)

En los filmes aparecen lugares que serán deconstruidos en un futuro ya pasado, y que por ello son registros valiosos para comprender la complejidad de la ciudad, puesto que la ciudad no puede leerse unidireccionalmente, sino que requiere de muchas capas de información y el registro cinematográfico nos permite captar espacios ya perdidos (*Fig. 4*).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo ha sido posible gracias al apoyo del proyecto *Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual (FACES-50)* financiado por la Agencia estatal de investigación, un proyecto liderado por los investigadores Carlos Manuel Valdés y Agustín Gámir Orueta de la Universidad Carlos III de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ALFEO ÁLVAREZ, J. C.; GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, B. (2011), "La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición", *Actas Icono 14*, núm. 8, pp. 1-22.

BOHIGAS, O. (1986), *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación (Ministrerio de Obras Públicas y Urbanismo).

BUSQUETS, J. (2004), *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

CAMINO, X.; CASASAYAS O.; DÍAZ, P.; DÍAS, M.; LARREA, C.; MUÑOZ, F.; TATJER, M. (2011), *Barraquisme, la ciutat (im)possible. Els barris de Can Valero, el Carmel y la Perona a la Barcelona del segle XX*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

CANDEL, F. (1972), *Apuntes para una sociología del barrio*. Barcelona: Ediciones Península.

DEL AMO, A. (2012), "En el mundo burgués (II). Barrios bajos" en CONFEDERACIÓN NACIONAL DEL TRABAJO (2012), *Archivo cinematográfico de la Revolución española 1936-1939*. Barcelona: Confederación Nacional del Trabajo – AIT.

GORDI, X. (2013), "Cinema bis / Sexe, drogues i rumba", *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 191, pp. 47-52.

LACAN, J. (1953-54), *Les* écrits *techniques de Freud. Seminar I*. París: Seminario dictado en el Hospital de Saint-Anne. [Versión consultada: LACAN, J. (1988), *The seminar of Jacques Lacan: Book I. Freud's papers on technique*. Cambridge: Cambridge University Press. Edición de Jacques-Alain Miller y traducción de John Forrester].

LYNCH, K. (1960), *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The M.I.T Press.

LUQUE SÁNCHEZ, B. (2014), "L'Hospitalet com a escenari. La imatge de l'Hospitalet a la producció audiovisual", *Quaderns d'estudi*, núm. 28, pp. 105-137.

SCHLÖGEL, K. (2003), *Im Raume lesen wir die Zeit.* Über *Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Múnich y Viena: Carl Hanser Verlag. [Versión consultada: SCHLÖGEL, K. (2007), *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela. Traducción de José Luis Arántegui].

TATJER, M.; LARREA, C. (eds.) (2010), *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.

VILLARMEA ÁLVAREZ, I. (2009), "La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*", en J. Pérez Perucha; F. J. Gómez Tarín; A. Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Madrid: Ediciones del Imán, AEHC, pp. 255-271.

__(2010), "Representaciones cinematográficas de la Barcelona marginal: del poblado del Somorrostro en *Los Tarantos* a la renovación del Raval en *De Nens* y *En construcción*", en M. Doppelbauer; K. Sartingen (eds.), *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Múnich: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, pp. 139-158.

ŽIŽEK, S. (1989), *The sublime object of ideology*. Londres y Nueva York: Verso. [Versión consultada: ŽIŽEK, S. (2003), *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Isabel Vericat Nuñez].

Filmografía

ALMODÓVAR, P. (1999), *Todo sobre mi madre*. España y Francia: Renn Productions, El Deseo S.A., France 2 Cinema.

DE LA LOMA, J. A. (1977), *Perros callejeros*. España: Profilmes, S.A.

GONZÁLEZ IÑÁRRITU, A. (2010), *Biutiful*. España y México: Televisió de Catalunya; Televisión Española; Cha Cha Cha Films; Focus Features International.

PUCHE, P. (1937), *Barrios bajos.* España: SIE Films.

ROVIRA-BELETA, F. (1963), *Los Tarantos*. España: Tecisa; Films Rovira Beleta.

DE PERROS CALLEJEROS A *BIEN DURO*. INFLUENCIAS DE LA ESTÉTICA QUINQUI SOBRE EL IMAGINARIO DEL BARRIO DE LA MINA

From 'Perros Callejeros' to 'Bien Duro'. Influences of the ´Quinqui' Aesthetic in the Urban Imaginary of the Neighbourhood of La Mina

Mónica Aubán Borrell
Universitat Politècnica de Catalunya
monica.auban@gmail.com

Resumen

En la segunda mitad de los años setenta, en medio de un ambiente de apertura y de cambio, el cine español acogió un subgénero, el llamado cine quinqui, cuya temática quedó articulada en torno a una problemática muy concreta: la delincuencia juvenil. La popularidad cosechada por sus películas y, sobre todo, por sus personajes principales reservaron a estos jóvenes y al relato de sus fechorías un espacio propio en los medios de comunicación. Dentro del particular universo quinqui, la representación de los barrios señalados como lugar de residencia de los protagonistas entraña una complejidad especial. De manera injustificada pero muy efectiva, las connotaciones negativas atribuidas a los delincuentes juveniles desbordaron los límites de los sujetos que las encarnaban para extenderse hacia territorios completos, fijando en su avance difamatorio el imaginario de estos lugares. El caso de La Mina, barrio periférico ubicado en el límite entre Barcelona y Sant Adrià de Besòs, resulta paradigmático de este proceso de degradación de la imagen de un lugar habitado. En concreto, el seguimiento del hilo que, desde el rodaje de la primera película de la saga *Perros Callejeros* hasta la reciente aparición del barrio en el videoclip *Bien Duro* de C. Tangana, ha recorrido y vertebrado la representación de La Mina nos permitirá adentrarnos en las implicaciones de lo quinqui en la percepción de determinados enclaves urbanos.

Palabras clave

Imaginarios urbanos, cine quinqui, memoria urbana, barrios marginados, afectos, territorios del temor.

Abstract

During the second half of the 1970s, in a moment of deep political and social transformations, the so called 'cine quinqui' emerged as a subgenre within the Spanish cinema. The main plot shared by films belonging to this subgenre, the juvenile delinquency, soared the popularity of 'cine quinqui'. From 1977 until 1987, not only actors but also misdemeanours committed by them captured the attention of the media. Getting into the universe of the `cine quinqui´, the representation of neighbourhoods where protagonists of these films lived is particularly controversial. In an unfair but very effective manner, negative connotations associated with juvenil delinquents went beyond the limit of their subjectivities extending through entire territories. Thus, the bond that linked minor delinquency to peripheral districts led to a deformation of their urban imaginary. The proposed approach to the neighbourhood of La Mina (Sant Adrià de Besòs) will enable to reflect on the complexities in the construction of the imaginary embodied by the 'quinqui' aesthetic. Specifically, the historical look to the relationship between La Mina and this aesthetic, started by *Perros Callejeros* in 1977 and lasted to *Bien Duro* by C. Tangana in 2018, will allow us to think about the importance of the 'cine quinqui' in the common perception of La Mina as a dangerous area.

Keywords

Urban Imaginaries, 'Quinui' Aesthetics, Urban Memory, Marginalized Districts, Affects, Territories of Fear.

"Quien enginda a los maderos
que no camelan entrar ni de día,
piensa que esto es un infierno
y no es tan fiero el león como lo pintan.
Aquí vive bueno y malo
tenemos penas más que alegrías
callamos si hay que callarse
nos defendemos y damos la vida.
Tú tienes la llave
del corazón mío,
Campo de la Bota
donde yo he vivido".

Los Chichos, *Campo de La Bota* (1985).

"Familia rota
puta heroína
Campo de La Bota
barrio de La Mina
El Butano petando cabinas
yo no sé cantar
y en Madrid no hay
gallinas".

Jarfaiter y El Coleta, *Navajeros* (2015).

En junio de 2018 se estrenó el videoclip del tema *Bien Duro,* el que en ese momento era la última producción del madrileño C. Tangana. Exhibiendo trazas de cortometraje, los poco más de tres minutos a través de los cuales este video discurre no dejan lugar a dudas respecto a la tradición a la cual se rinde homenaje. Lo cañí, el extrarradio y la droga, un CD de Los Chunguitos y, de forma quizás más incisiva, esa atmósfera de barrio recién salido de una película de Eloy de La Iglesia o de José Antonio de La Loma son alusiones que apuntan en una sola dirección. Hacia otra vuelta a lo quinqui; hacia otra mirada más a ese paisaje periférico que iba a quedar convertido en el escenario privilegiado de uno de los subgéneros más emblemáticos del cine español. Desde un punto de vista estético, la elección de las calles del barrio de La Mina (Sant Adrià de Besòs) como la localización escogida para encarnar el retorno a lo quinqui se encuentra perfectamente justificada. Lugar de residencia de Ángel Fernández Franco, «El Torete» y de Juan José Moreno Cuenca, «El Vaquilla», este polígono de viviendas se erigió, tras el espectacular éxito cosechado por el estreno de *Perros Callejeros* (1977)[1], en uno de los escenarios paradigmáticos de esta tradición cinematográfica. Sin embargo, al observar la misma elección desde la condición de La Mina como un espacio habitado, su utilización como escenografía se torna algo más problemática. Sobre todo, si se tiene en consideración el feroz rechazo que, a lo largo de toda su historia, muchos vecinos de este polígono han manifestado hacia el vínculo establecido con lo quinqui.

Tomando como punto de partida la memoria del barrio, la reflexión que ahora iniciamos se propone recorrer las aristas que el encuentro de La Mina con el cine quinqui dibujan. Más precisamente, la observación de los efectos que este encuentro ha tenido sobre la construcción de su imaginario nos permitirá adentrarnos en una tensión esencial para la comprensión de este enclave urbano. Una tensión que desde los polos de la representación y de la vivencia recoge las dificultades enfrentadas en el acto de habitar un territorio cuya dimensión mediática parece anular cualquier experiencia cotidiana, barrial y vecinal en él radicadas.

1. EL "QUINQUI". UNA FIGURACIÓN SITUADA

La voluntad de adentrarnos en esta tensión obliga a una primera consideración respecto al particular carácter polisémico que impregna al término «quinqui» pues, solo a partir de la conciencia de sus múltiples significados podremos empezar a desentrañar las implicaciones sobre la percepción de determinados espacios urbanos aparejadas a su uso.

Además de dar nombre, como se ha señalado ya, a un subgénero cinematográfico, el adjetivo quinqui se utiliza para designar, según el Diccionario de la Lengua Española, o a la "persona perteneciente a cierto grupo social marginado que, generalmente se gana la vida como quincallero ambulante" o bien –en una acepción reconocida explícitamente como despectiva– a una "persona que comete delitos o robos de poca importancia" (RAE, 2014). Etimológicamente, el vocablo «quinqui» proviene, en efecto, del término «quincallero» o «quinquillero», es decir, proviene del nombre dado a aquellos que se dedican a la recolección y el trabajo de objetos de metal generalmente de escaso valor (RAE, 2014).

[1] En su edición correspondiente al día 3 de febrero de 1978, el diario *Avui* recogía que la recién estrenada *Perros Callejeros* había sido la película más vista durante el mes de enero de ese mismo año. Cfr. "Perros Callejeros *la millor pel•lícula del mes de gener",* Avui, 3/2/1978.

Asimismo, y aunque mucho menos conocido, la palabra «quincallero» o, mejor todavía, su sinónimo «merchero» se refieren a una minoría étnica, nómada en origen, cuya presencia en el territorio español puede remontarse 400 años atrás (Romero, 2018).

Si bien en el conjunto de estos significados es posible distinguir un hilo común que sugiere un vínculo profundo entre lo quinqui y los márgenes de los social –en un sentido a la vez físico y simbólico–, fue durante los años del "desarrollismo"[2] y de la Transición cuando la palabra «quinqui» quedó progresivamente desposeída de las referencias relativas a la etnia, a la vida ambulante o al trabajo del metal para designar, de manera exclusiva, al delincuente común. Desde la década de 1950, y precedidos por una fascinación no del todo exenta de morbo, los medios de comunicación fueron llenándose de relatos sobre delitos y crímenes en los que los mercheros aparecían como protagonistas (García-Egocheaga, 2003: 68). Dentro de esta deriva semántica, sería el éxito cosechado por personajes como «El Lute», «El Jaro», «El Pirri», «El Torete» o «El Vaquilla» el que acabaría por consolidar el uso del vocablo «quinqui» como sinónimo de «chorizo», «maleante» o «granuja» (García-Egocheaga, 2003: 66) envolviendo al pueblo merchero en una mala fama asbolutamente injustificada. De hecho, del acervo de personajes cuyas fechorías fueron ensalzadas por el cine quinqui solo Eleuterio Sánchez Rodríguez, «El Lute», pertenecía a esta etnia (Robles, 2015). Poco importaba, en realidad. La fascinación suscitada por la trayectoria vital, casi siempre malograda, de los personajes que durante más o menos una década iban a encarnar el fenómeno mediático de lo quinqui acabó por degenerar en una etiqueta, en una categoría en la que los modos de vida, las formas del habla y las prácticas delictivas habituales –tirones de bolsos, robos de coche, atracos de bancos, peligrosas carreras y huidas de la policía, consumo y trapicheo de drogas o comportamientos violentos de todo tipo– quedaron fijados en arreglo a un patrón fuertemente estereotipado. De un modo que no deja de resultar cuestionable e incluso polémico, lo quinqui acabó por desvincularse de los personalísimos sujetos que lo encarnaban –una personalización llevada hasta el extremo en el que muchos actores de este género, carentes de toda experiencia previa, llegaron a representarse a sí mismos– para vehicular no ya a un colectivo o grupo social sino a una problemática: la de la delincuencia juvenil. Pero, ¿podía realmente el relato de las historias de Juan José Moreno Cuenca, de Ángel Férnandez Franco o de José Joaquín Sánchez Frutos, por muy fielmente que este fuera trasladado al guión de las respectivas películas, contener las complejidades relativas a esta problemática? ¿Había verdaderamente lugar en un género tan próximo al sensacionalismo como el del cine quinqui para ejercer la denuncia o la crítica social?

La búsqueda de respuestas a estos interrogantes nos lleva a la noción de figuración dada por la filósofa Rosi Braidotti pues, en mi opinión, la forma de subjetividad a la que alude interpela de forma directa a los límites de lo quinqui. Dice Braidotti:

> Las figuraciones no son meras metáforas, sino que señalan posiciones históricas situadas muy concretamente. Una figuración es la expresión del posicionamiento específico de un individuo en el tiempo y en el espacio. Marca un determinado territorio o algunas coordenadas geopolíticas en concreto, pero también señala el sentido de la genealogía o de inscripción histórica de cada uno (Braidotti, 2009: 130).

En relación con el posicionamiento en el tiempo y en el espacio, el quinqui encauza perfectamente con esta definición de figuración. Temporalmente, lo hemos visto ya, lo quinqui entendido como sinónimo de la delincuencia juvenil se mueve entre los años que discurren entre la segunda mitad de los años setenta y el final de la siguiente década[3]. Espacialmente, y esto va a ser fundamental para el desarrollo de la presente reflexión, esta acepción de lo quinqui está también ligada a una forma espacial muy concreta: a la de las periferias urbanas surgidas al amparo del mismo contexto desarrollista; a la de esos barrios de absorción o de aluvión que, dominados por la tipología arquitectónica del bloque de piso, compusieron el paisaje esencial de un extrarradio abandonado y desprovisto de los servicios más básicos. Por contra,

[2] Con el término "desarrollismo" se suele aludir al período comprendido entre los años 1960 y 1973 cuando, al amparo de los llamados Planes de Desarrollo y dentro aún del régimen franquista, la economía española, lastrada desde la Guerra Civil (1936-1939) experimentó un crecimiento significativo (Angoustures, 1995: 201-211).

[3] Siendo algo más precisos, el arco temporal del cine quinqui suele establecerse entre el año 1977, con el estreno de *Perros Callejeros* de Jose Antonio de La Loma, y el año 1987 cuando *La estanquera de Vallecas* de Eloy de la Iglesia clausuró el ciclo de mayor popularidad del género (Florido, 2015: 135).

al tratar de encontrar la genealogía o la inscripción histórica que según la misma definición dada por Braidotti toda figuración ha de tener, los contornos de lo quinqui se tornan mucho más difusos. Por supuesto, la relación con el contexto de la Transición constituye, por sí misma, una inscripción histórica suficientemente específica. Sin embargo, la idea de novedad que impregnó estos años, la urgencia por dejar atrás el dilatado tiempo de la dictadura, operó una huida hacia delante en la que el pasado quedó suspendido o relegado. Junto con esto, la propia novedad de los escenarios identificados como lugares de residencia de los quinquis reafirmaba la idea de un presente radical. Si bien las primeras intervenciones para la construcción de polígonos de viviendas tuvieron lugar a mediados de la década de 1940 (Ferrer, 1996: 60), no será hasta los años sesenta cuando los grandes grupos, orientados en muchos casos a la absorción del chabolismo, empiecen a extenderse por las periferias de las principales ciudades.

La mención a la realidad chabolista compartida por muchos de quienes fueron trasladados a estos nuevos barrios infradotados y alejados del centro no es casual. De hecho, la experiencia chabolista constituye una de las principales capas de memoria relegadas por la pretensión de novedad atribuida a estos escenarios prioritarios de lo quinqui. Por su parte, las deficiencias en materia de comunicación, de equipamientos y servicios públicos, de infraestructuras, de redes de abastecimiento y de elementos urbanísticos que, durante años, caracterizó la vida en estos lugares, contenían también huellas de un pasado que, aunque bastante más reciente, corría el mismo riesgo de quedar sepultado. En concreto, eran las huellas dejadas por un déficit de viviendas estructural y crónico, por los movimientos migratorios interiores, por los ejercicios despiadados de especulación urbanística, o por esa máxima del ministro José Luis Arrese –cuyos efectos resuenan aún en el mercado de vivienda– de convertir a *la España de proletarios en una España de propietarios*.

Bajo mi punto de vista, es precisamente en relación con este tipo de omisiones donde la pretensión del cine quinqui de vehicular una problemática social queda comprometida de forma más evidente. No cabe duda de que las películas pertenecientes a este género consiguieron llamar la atención sobre algunas de las principales coyunturas que asfixiaron a un importante sector de la juventud de los años ochenta. El paro, el absentismo y el fracaso escolar, la pobreza, la falta de motivación, las primeras incursiones en el mundo de la droga, el aburrimiento y el pasotismo –explicable, este último, en base a todo lo anterior–, son cuestiones que cuentan con un reflejo, más o menos explícito, en las tramas del cine quinqui. Sin embargo, el propio relato construido en torno a la delincuencia, por medio, además, en muchas ocasiones, de unas escenas espectaculares y espectacularizadas, supuso concentrar toda la atención sobre una sola de las consecuencias provocadas por estas dinámicas, obviando las causas y velando gran parte del contexto. Una atención, por cierto, no desprovista de una cierta exaltación o idealización que abrió paso a interpretaciones en las cuales los protagonistas del cine quinqui no eran vistos como víctimas de un sistema socioeconómico determinado sino como hérores –o antihéroes–, como unos nuevos bandoleros o unos Robin Hood del extrarradio que con sus acciones perseguían, de forma consciente, revertir las desigualdades a en las que se hallaban inmersos[4].

Casi desde sus mismos inicios, el cine quinqui quedó envuelto en un mar de contradicciones y ambivalencias. La denuncia social, la creación de personajes icónicos para la prensa amarilla y la cultura popular, la naturalización de la delincuencia o el aumento de la sensación de inseguridad ciudadana son, todos ellos, elementos que las revisiones de la filmografía de este género han puesto de manifiesto (Florido; Martín; Matos; Robles, 2015). El desplazamiento hacia el barrio de La Mina nos permitirá situar estas presencias ambivalentes en un territorio concreto para, desde él, poder atender a sus efectos e influencias sobre la representación y la vivencia de un entorno habitado.

2. MEMORIAS DE BARRIO

En 1977 tuvo lugar el estreno de la película *Perros Callejeros* dirigida por José Antonio de La Loma. A través de ella, el público pudo asistir a las peripecias de «El Torete», un personaje representado por

[4] Una muestra muy evidente de esta retórica se encuentra en la banda sonora de la película *Yo, El Vaquilla* (1985) compuesta por Los Chichos. En concreto, el tema titulado *El Vaquilla*, reza: "El nació por amor un día libre/ Libre como el viento, libre/ Como las estrellas, libre/ Como el pensamiento. Profesión, roba lo que puede/ roba porque le enseñaron/era, era muy pequeño/ solo, solo vivió lo malo. Tú eres el Vaquilla, alegre bandolero/ Porque lo que ganas repartes el dinero. Tú eres el Vaquilla de buenos sentimientos/ si al final dependes de un simple carcelero".

Ángel Fernández Franco e inspirado en un compañero de correrías del mismo actor amateur: Juan José Moreno Cuenca, alías «El Vaquilla». La fama, efímera pero muy intensa, alcanzada por estos personajes es bien conocida por todos. Como también es bien conocida la fuerza de un estigma que, aunque no fuera esta su causa primera, encontró en el cine quinqui un medio propicio para su difusión (Aricó, 2015; Sánchez, 2019). Menos conocido resulta, en cambio, el papel que el que podríamos llamar "episodio *Perros Callejeros"* desempeñó en la conformación y articulación del movimiento vecinal que durante la segunda mitad de la década de 1970 recorrió La Mina en un estallido de reivindicación y de lucha como nunca ha vuelto a repetirse en el barrio.

Fue durante el otoño de 1976 cuando las primeras noticias acerca del rodaje de una película en las calles del barrio empezaron a circular entre los habitantes de este polígono de viviendas. La información que se tenía entonces era aún escasa pero fue considerada suficiente por los jóvenes de La Mina para empezar a expresar su oposición al rodaje en curso. La combinación entre los actores, vecinos y compañeros de la barriada, el director José Antonio de La Loma, antiguo conocido de los habitantes de El Camp de La Bota por la película *Razzia. La redada* (1971) y la temática escogida, la delincuencia juvenil, activó una sospecha –fundada como el tiempo demostró– acerca de las desastrosas consecuencias que la película podía tener sobre el barrio y sus habitantes[5]. De forma algo más precisa, que la película incurriera en la presentación indiscriminada del polígono como un bastión del crimen y que el abordaje de su temática se tradujera en una apología de la delincuencia dispuesta a promover falsos referentes entre uno de los colectivos más vulnerables del polígono –el de los adolescentes y los jóvenes– fueron dos riesgos tempranamente identificados y a los cuales se trató de poner remedio por medio de la movilización vecinal. Siguiendo la estela anunciada por estos riesgos, en noviembre de 1976, el boletín interbarrial C. S. Besós recogía la siguiente declaración:

> Denunciamos el hecho de que esta película se esté realizando en nuestro barrio, que los protagonistas sean amigos nuestros que viven en el mismo. Esto hará que todavía se piense más en La Mina como en el NIDO de la delincuencia, se nos margine más de lo que estamos y que se fomente con ellos más delincuencia entre nosotros[6].

A partir de este comunicado, y durante varias semanas seguidas, la campaña contra *Perros Callejeros* centró buena parte de la acción vecinal desarrollada en el barrio. Para comprender tanto el alcance de las protestas como el propio revuelo suscitado es necesario atender, aunque sea de forma breve, a la historia del movimiento vecinal y con ella a la del propio polígono. En 1976, los bloques que conformaban el barrio de La Mina no contaban aún con una década de vida. El primero de todos ellos, el bloque de Occidente, había sido erigido y entregado a sus habitantes en 1969 y no fue hasta el año 1974 cuando todos los edificios del polígono fueron ocupados y, oficialmente, el barrio se dio por concluido. Se debe insistir en el carácter oficial de su acabado porque, en la práctica, en el polígono de viviendas de La Mina, con la salvedad de sus enormes y característicos bloques, estaba aún todo por hacer. Equipamientos, servicios, asfaltado de calles y viales de conexión con los barrios y municipios colindantes, alumbrado público o servicio de recogida de basuras eran algunas de las deficiencias concentradas en un barrio al que en el transcurso de cinco años habían sido trasladadas unas 17.000 personas.

En este contexto determinado por unas condiciones muy próximas a la inhabitalidad, y como ocurrió en muchos barrios de Barcelona y otras ciudades del territorio nacional, la organización de los habitantes en una asociación de vecinos no entraña demasiada sorpresa. Ya en 1972 la Asociación de Vecinos de La Mina había sido constituida y reconocida (Monferrer, 2014: 50) y desde 1973, después de una importante renovación en los miembros de su junta directiva, esta Asociación iniciaría la enorme tarea de promoción y mejora de un entorno desolado. Estrechamente vinculado con las condiciones materiales

[5] Tal y como las propias historias de «El Vaquilla» y «El Torete» evidencian, la relación entre el conjunto barraquista de El Camp de La Bota y La Mina fue muy intensa. Separados apenas por el trazado de las vías del tren, la mayoría de las familias de los barrios de La Bota –Pekín y El Parapeto– fueron trasladadas a los bloques de La Mina a partir del año 1969 (Monferrer, 2012). Además, la pervivencia de varias barracas en El Camp de La Bota hasta el año 1989 hizo que la vecindad entre estos dos barrios se extendiera mucho más de lo inicialmente previsto afianzando los lazos tejidos alrededor de unas vivencias y unas memorias compartidas durante varias décadas seguidas.

[6] Titulado "Perros Callejeros", este artículo, contenido en el boletín C.S. Besós correspondiente a la edición del 21 de noviembre de 1976, ha podido ser consultado en el *Arxiu Històric del Camp de La Bota i La Mina*.

de este entorno, el lugar reservado dentro de la acción vecinal a la creación y difusión de una imagen de barrio constituye quizás uno de los rasgos más distintivos del movimiento vecinal de La Mina. Durante estos primeros años, en los cuales el conjunto del polígono se presentaba como un territorio desconocido y eminentemente hostil, la creación de una conciencia de barrio, la creación de vínculos, de lazos y de un sentimiento de pertenencia que fuera capaz de superar la fuerte desafección inicial representó uno de los retos más urgentes. Una vez articulada esta conciencia, el intento, casi siempre infructuoso, por mantener el control de esta imagen más allá de las distorsiones continuamente operadas desde los medios de comunicación y desde las instituciones implicadas con la gestión del polígono, se ha convertido en uno de los mayores –y más constantes– esfuerzos realizados desde el ámbito vecinal.

Aunque todavía en un momento muy incipiente, el revuelo suscitado con motivo de *Perros Callejeros* debe ser inscrito en el marco de esta batalla abierta en el campo del imaginario. Desde hacía varios años, el barrio de La Mina había sido objeto de una atención mediática que, si bien todavía discreta, mostraba ya visos del tono sensacionalista que muy pronto se apoderaría de su representación. Noticias como "Caso de poliomielitis en el barrio de La Mina" (Diario de Barcelona, 11/8/1974), "Alucinante huida bajo el fuego de tres controladores de la Guardia Civil" (Tele/eXprés, 27/9/1974), "Acusado déficit de servicios en el polígono de La Mina" (La Vanguardia Española, 5/10/1974), "La Mina, quince mil personas marginadas" (Tele/eXprés, 16/10/1974) y, de forma casi premonitoria, "Otra banda de jóvenes "quinquis" desarticulada por la B.I.C. barcelonesa" (El Caso, 25/10/1974) allanaban el camino para la degradación de la imagen del barrio.

Asentadas estas coordenadas, la reacción generada por la película de De La Loma puede comprenderse mucho mejor. En opinión de los vecinos, la aparición del barrio de La Mina y sus habitantes en una película de este corte suponía un doble ataque contra las tareas de promoción realizadas. Por un lado, contra el relato de barrio obrero, trabajador y honesto que, aunque obviado por el relato dominante, los vecinos se empeñaban en defender. Por otro lado, contra las iniciativas que desde el ámbito educacional hasta el lúdico-recreativo trataban de ofrecer a los jóvenes una forma de vida distinta al deambular ocioso por las calles del barrio.

No es extraño que, dentro de este contexto, fueran los colectivos implicados con la realidad de estos jóvenes quienes tomaran la iniciativa en la movilización. Así, a la denuncia publicada en el boletín C. S. Besós le siguió, el día 1 de diciembre de 1976, la convocatoria de una rueda de prensa en la Escuela de Artesanía y Formación Profesional de La Mina en la que varios alumnos expusieron los motivos de su rechazo al rodaje en su barrio[7]. Los días 4 y 11 del mismo mes los vecinos fueron llamados a participar en dos asambleas en las que se discutió acerca de las repercusiones de la película y se consensuaron las líneas de acción. Por su parte, los centros educativos pusieron en marcha sus propias iniciativas. Tras el envío de una carta a los padres de los alumnos, las escuelas de EGB, las guarderías, la escuela de adultos y la escuela de artesanía y formación profesional elaboraron un comunicado conjunto que fue enviado al presidente del Tribunal de Menores, al Gobernador Civil de la Provincia y al Ministerio de Información y Turismo. El contenido de este comunicado recoge muy bien la preocupación por la imagen de barrio que podía desprenderse de la película:

> Del mismo se desprende una visión deformada de la realidad por cuanto se limita a exponer unos tristes hechos al presentar con todo tipo de detalles escabrosos y violentos una situación dada. Silenciando cualquier tipo de explicación sociológica o cultural de los mismos. En esta película de PROFILMES S.A. D. José Antonio de la Loma presenta el problema de un barrio –que no es el único– marginado por el resto de la sociedad, como algo que hubiera aparecido espontáneamente y desligado del resto de los problemas sociales, y en ningún momento se entra siquiera en especular sobre las causas que provocan estos hechos. Por otro lado los protagonistas de la película son gitanos, con lo que viene a replantear el ancestral enfrentamiento entre gitanos y payos, que aparecen como 'buenos' y aquellos como 'malos' de la película (…). Además con la película en cuestión la imagen del barrio queda muy determinada, lo cual colabora gravemente a la marginación de un barrio ya marginado descaradamente y a la creación de unas posiciones sociales de ghetto, con todo lo que esto significa[8].

[7] En una noticia elocuentemente titulada "Los jóvenes de La Mina no son «perros callejeros»", el diario *Tele/eXprés*, a través de la crónica del periodista Josep Maria Huertas, se hacía eco de esta particular rueda de prensa (Huertas, 1976). Por su parte, los diarios *Avui* y *La Vanguardia* habían lanzado sus propios avisos respecto a la legitimidad del rodaje. Cfr. "Veïns de la Mina utilitzats per De La Loma" en *Avui,* 28 de noviembre de 1976 y "Barrios marcados" en *La Vanguardia,* 1 de diciembre de 1976.

[8] Esta carta, enviada el 20 de diciembre de 1976, ha podido ser consultada en el *Arxiu Històric del Camp de La Bota i La Mina*.

En una dirección muy similar, los alumnos de la escuela de adultos Manuel Fernández recogieron en otra carta las causas de su negativa a la filmación. Una vez más, la identificación indiscriminada de los chavales de La Mina con la delincuencia, la mala fama impresa sobre el conjunto del barrio y la difamación de la etnia gitana se presentaban como los principales elementos del rechazo a *Perros Callejeros*[9].

Tras un mes de diciembre especialmente agitado, en el que además de la rueda de prensa, de la celebración de asambleas y de la redacción de cartas y comunicados, las protestas y las manifestaciones recorrieron las calles del polígono, la presión orquestada se tradujo en resultados concretos. El primero de ellos –más importante, como enseguida veremos, en el ámbito simbólico que en el fáctico– fue la interrupción del rodaje. El segundo, acompañado además por un giro significativo en el tono de la cobertura mediática, supuso un espaldarazo tanto a la movilización de sus habitantes como al sentimiento de pertenencia a un barrio, el de La Mina, que por un breve lapso de tiempo dejó de ser el paradigma de la marginalidad más exacerbada para representar el éxito de la lucha vecinal.

3. PRECUELAS Y SECUELAS. LA DEFORMACIÓN DEL IMAGINARIO

Pese a los logros del movimiento vecinal durante estos años (Monferrer, 2014), pese a la propia interrupción del rodaje, el daño ya estaba hecho. La campaña contra la filmación había aireado el vínculo entre La Mina y los protagonistas de la película y, además, como pudo comprobarse tras el estreno, el aspecto inconfundible de los bloques del barrio, perfectamente reconocibles en varias escenas, volvieron este vínculo indisoluble. Lo quinqui había llegado a La Mina y lo había hecho, además, para quedarse. Todavía hoy, y con independencia del videoclip de C. Tangana, este polígono situado en el límite municipal que separa a Barcelona de Sant Adrià de Besòs es recordado e identificado como el barrio de «El Vaquilla» y «El Torete»; como un bastión de la delincuencia en el que, según un trasvase de atribuciones absolutamente injustificado, las prácticas de unos pocos muchachos fueron extrapoladas a la totalidad de un territorio y sus gentes.

La facilidad pero, sobre todo, la pervivencia con la que lo quinqui quedó adherido a la superficie del barrio de La Mina contiene múltiples implicaciones. Por un lado, los sesgos de un profundo prejuicio de clase que trata de ocultar su rechazo o su aversión a la pobreza mediante la insinuación de peligros y temores en gran medida imaginados (Wacquant, 2007: 115). Por otro lado, el redoblamiento de la distancia simbólica interpuesta entre este barrio y el resto de la ciudad sustentado, precisamente, sobre la fuerza de estos temores alentados desde el plano del imaginario. De nuevo, la propia historia de La Mina –una historia que, se debe insistir en ello, se cruza con la de los barrios de barracas que durante prácticamente un siglo se extendieron por la ciudad de Barcelona– es fundamental para comprender la fuerza de este arraigo. Mucho antes del nacimiento del género cinematográfico quinqui, antes, incluso, del traslado a los bloques del polígono, los habitantes de La Mina, con especial virulencia aquellos pertenecientes al pueblo gitano, habían sido recurrentemente asociados, desde ámbitos muy diversos, con conductas marginales, ilegales, asociales o, en definitiva, apartadas de cualquier norma de convivencia social. Recuperando la definición de Rosi Braidotti, las imágenes del «barraquista» y del «gitano» habían sido también modeladas por burdos tópicos y estereotipos hasta conformar unas figuraciones que, íntimamente ligadas a un espacio –y a un uso o apropiación del mismo considerado indebido– encarnaban una cierta idea de peligro. En este sentido, lo quinqui vendría a ser una actualización en una serie de figuras deformadas llamadas a fijar el barrio de La Mina como un lugar peligroso.

Tras el hilo que recorre y une a las figuraciones de La Mina –el conformado a partir de esta idea de temor– subyace una explicación para el propio arraigo observado. Siguiendo, ahora, el pensamiento de la filósofa Sara Ahmed, por su condición de afecto, la emoción del miedo portada por estas figuraciones crearía una impresión, una marca o una suerte de memoria acumulada que una vez inscrita sobre una superficie –ya sea la del sujeto que la encarna o, en este caso, la del lugar concreto a través del cual este se mueve–

[9] La carta dirigida a los vecinos de La Mina el día 17 de diciembre de 1976 ha podido ser consultada en el *Arxiu Històric del Camp de La Bota i La Mina*.

resulta muy difícil de borrar (Ahmed, 2014: 6-8). Tal y como la propia Ahmed señala, no hay más que pensar en los mecanismos que desatan nuestro temor para percibir el efecto de los recuerdos y de las historias que en su evocación de un riesgo –con independencia de que este devenga real o no– impactan en nosotros previniéndonos y alejándonos de aquello que identificamos como su causa (Ahmed, 2014: 62-81).

Si pensamos en el conjunto de historias, de imágenes, de escenas que, a lo largo de los años, se han ido vertiendo sobre el barrio de La Mina, la profundidad de esta marca dejada tras de sí por el miedo se revela fundamental desde los ámbitos de la representación y de la vivencia del espacio. La frecuente aparición del barrio, en distintos medios de comunicación, casi siempre por motivos vinculados con la delincuencia, con la violencia, con el tráfico de drogas, con la basura y la suciedad y, en las últimas décadas, con las prácticas imprecisamente calificadas como incívicas, dibuja un paisaje fracturado y recorrido por todo tipo de peligros del que, consecuentemente, habrá que mantenerse alejado.

La insinuación de esta suerte de frontera que invita o exhorta a guardar una distancia respecto al barrio incide doblemente en la posibilidad de deformación de su imaginario. En primer término, el alejamiento interpuesto perpetúa un desconocimiento de la vida en el polígono en el que, como adelantábamos al principio, las experiencias cotidianas, barriales, vecinales que, como en cualquier otro lugar, ocurren en La Mina son eclipsadas por la fuerza mediática de un relato tergiversado en el que lo excepcional y lo extraordinario se erigen como su "normalidad". En segundo término, este desconocimiento de la realidad más cotidiana y anodina, induce a su vez en una descontextualización –ya señalada, por cierto, desde el movimiento vecinal durante las propias protestas contra *Perros Callejeros*– en la que las dinámicas de deterioro y degradación de las dimensiones física y social del barrio quedan naturalizadas.

Uno de los principales efectos de esta naturalización se aprecia en una suerte de desplazamiento en el origen de las problemáticas radicadas en el barrio según el cual las graves deficiencias estructurales concentradas en él–pobreza, paro, absentismo y fracaso escolar o desatención institucional crónica por nombrar las más importantes– son obviadas y sustituidas por una interpretación, entre fatalista y esencialista, en la que todos los problemas de La Mina pueden ser explicados en base a su condición como un territorio sin ley, como un enclave de excepción en el que los sucesos escabrosos y las historias inverosímiles entretejen el día a día del polígono de una manera que se antoja incorregible, inevitable e indómita.

Volviendo, una vez esbozado este contexto, a la influencia de lo quinqui sobre La Mina, la irrupción de esta figuración en el barrio supuso dotar de un importante impulso a la propia carga de peligro y de inseguridad tradicionalmente aparejada a su entorno. Convenientemente apuntalados por el relato y el espacio concedido en los medios de comunicación, el quinqui –con sus tirones, sus huidas, sus atracos y su violencia– encarnaba un riesgo que, para la sociedad de los ochenta, se antojaba tangible y, sobre todo, muy próximo. En relación con esta idea de proximidad, no podemos pasar por alto la importancia que tuvo, en el proceso de degradación de la imagen del barrio, la situación explícita del polígono de La Mina como un reducto de la delincuencia que, desde su posición periférica, amenazaba a Barcelona y su provincia. En una entrevista concedida a la revista *Pronto*, José Antonio de La Loma, al ser preguntado por la dificultad de encontrar a los protagonistas de los hechos relatados en la película afirmaba sin reparos:

> Dio trabajo, pero no fue difícil, ya que el foco principal de delincuencia en Barcelona, está casi íntegramente localizado en un barrio. Los delitos fueron cometidos casi todos en la Ciudad Condal y en su provincia. Y la mayor parte de estos chicos viven en el barrio «La Mina» (Pronto, 2/XII/1976: 44).

A finales de los años setenta y precedida por la figuración quinqui, el barrio de La Mina, empezaba en efecto, a ser reconocido por la opinión pública como un centro neurálgico de la delincuencia. A principios de 1980, tras la llegada de la droga al barrio, esta identificación –profundamente sesgada– quedó no solo confirmada sino que, además, la sensación de peligrosidad atribuida fue nuevamente aumentada. La instalación de un prolífico mercado de venta de estupefacientes –con un protagonismo especial de la heroína–, la articulación de redes de narcotráfico, la utilización de las calles y de los espacios entre bloques como puntos de consumo y, junto con todo esto, la aparición de una nueva figuración deformada –la del «yonqui», que también estrechamente vinculada a los barrios periféricos pasó a encarnar durante los años ochenta y noventa buena parte de los temores urbanos–, perpetúo la

percepción de este lugar del extrraradio como un territorio del miedo. Una breve mirada a las noticias dedicadas al barrio durante estos años evidencian la extendida asociación de La Mina con un lugar surcado por peligros y riesgos asociados a este mundo de la droga. Así, a partir del año 1983 titulares como "El gran problema del barrio de La Mina es el poder paralelo que aterroriza a su vecindario" (31/8/1983), "Hallan 240 jeringuillas usadas por heroinómanos en Sant Adrià de Besòs" (La Vanguardia, 6/10/1983), "El tráfico de heroína en Cataluña pasa por el barrio de La Mina" (La Vanguardia, 29/11/1983), "Un heroinómano de doce años detenido por atracos" (La Vanguardia, 22/3/1984), se convirtieron en la expresión más visible de la realidad del polígono. Con ellos, la pretensión de los vecinos de defender y transmitir otras caras, otras facetas de la vida en el barrio quedó completamente anulada. Es más, todavía hoy en día, la presencia de La Mina en los medios de comunicación sigue vinculada, en gran medida, a este tipo de sucesos relacionados con la droga, el narcotráfico y el crimen organizado.

4. ORGULLO Y PREJUICIO. CONTROVERSIAS EN EL RETORNO DE LO QUINQUI

El 25 de mayo del año 2009, el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (CCCB), uno de los centros culturales de referencia en la ciudad, inauguraba una exposición titulada "Quinquis de los '80. Cine prensa y calle". Comisariada por Amanda Cuesta y Mary Cuesta, la exposición proponía una revisión del fenómeno quinqui, acontecido tres décadas atrás, a partir de una exploración de su relación con los medios de comunicación, con el contexto económico y social de aquellos años y, también, con los barrios a los cuales las figuras del delincuente juvenil habían quedado ligadas (Cuesta y Cuesta, 2009). Aunque de forma seguramente impredecible en ese momento, tras la inauguración de esta exposición y en un contexto brutalmente marcado por la crisis económica, las vueltas a lo quinqui empezaron a proliferar desde ámbitos como los de los estudios académicos, la literatura, el propio cine o la música (Florido; Martín; Matos; Robles, 2015: XIII-XIV).

Es, quizás, en el último de estos ámbitos, el de la escena musical, donde este retorno a lo quinqui ha incidido con más fuerza. Así, la recreación de la atmósfera de los años ochenta mediante la utilización de las calles de La Mina como escenografía en *Bien Duro* puede inscribirse en un marco de alcance mucho mayor. En concreto, la calificada, de manera algo genérica y ambigua, como "música urbana" (Castro, 2019: 21-45) ha encontrado en la estética quinqui un lugar al que volver, sobre todo, en un momento en el que los índices de paro, la precariedad, el futuro de muchos jóvenes o el consumo de drogas duras evoca recuerdos de esos años en los que lo quinqui alcanzó su máximo esplendor. Temas como "Balas Perdidas"–en el que C. Tangana, aún en Agorazein, mencionaban a «El Vaquilla» y «El Torete»; "Navajeros" o "El Piko 3" de Jarfaiter y «El Coleta»; los álbumes "Yo, El Coleta "–en los que se incluyen temas como "Perro Callejero" o "Deprisa, Deprisa"– y "Neokinki" –con "Quinqui Stars", la banda sonora de la película-documental homónima– también de «El Coleta»; las referencias por parte de Arce y de Pimp Flaco a los mismo Vaquilla y Torete (Fortuny, 2018) o la autodenominación de «El Jincho», el rapero de Orcasitas, como El Kinkillero Neto, constituyen muestras suficientemente explícitas de este retorno de lo quinqui acontecido en los últimos años. Un retorno, una vigencia que, cómo ya ocurrió en el tiempo de su aparición, no está del todo exenta de contradicción y controversia. Pues, tras varias décadas en un aparente olvido, al menos en el ámbito de los medios de comunicación, ¿qué implicaciones trae consigo esta vuelta de lo quinqui? ¿Estamos ante una muestra de orgullo, ante una reapropiación de una etiqueta considerada negativa y usada ahora para reivindicar la pertenencia a una clase, a un barrio marginado o a unas formas de vida excluidas de los sistemas de producción y de consumo? ¿O, se trata, por contra, de un ejercicio de mera estetización, de un intento nostálgico por recuperar las trazas de una época y de unos mitos idealizados de manera acrítica (Castro, 2019: 219-234)?

Al trasladarnos por última vez a La Mina, el planteamiento de estos interrogantes, nos confronta, antes que nada, con la imposibilidad de hablar de un retorno o de una vuelta de lo quinqui en un lugar del que realmente nunca se fue. Si, durante los años ochenta la filmografía de De la Loma mantuvo activa la memoria quinqui de La Mina y en los años noventa la figuración yonqui heredó y actualizó muchas de las connotaciones negativas asociadas a la delincuencia juvenil[10], en el año 2000, y en relación con un asesinato ocurrido

[10] En relación con la filmografía de José Antonio de La Loma se deben señalar los títulos *Perros Callejeros II: Busca y Captura* (1979), *Los últimos golpes de «El Torete»* (1980), *Yo, El Vaquilla* (1985) y *Perras Callejeras* (1985).

en la Villa Olímpica, las nombres de «El Torete» y «El Vaquilla» –a quién se le atribuyeron lazos familiares con el ejecutor del crimen– volvieron a recorrer las calles de La Mina (La Vanguardia, 16/4/2000). Cinco años después y ya en el contexto del llamado *Pla de Transformació del Barri de La Mina*, un periódico de la ciudad se refería aún a los jóvenes participantes en un curso de auxiliar de puertos deportivo como "treinta adolescentes encaminados a emular al Vaquilla" (La Vanguardia, 15/9/2005). Por su parte, y ante la persistencia de este relato, los vecinos de La Mina continúan oponiéndose, en cada ocasión disponible, a esta perenne vinculación con lo quinqui. Vinculación que, en su opinión y no sin cierta razón, ha tenido consecuencias desastrosas sobre el imaginario y, por tanto, sobre la percepción del barrio. Una vez más, es en el encuentro con la memoria barrial donde las aristas del encuentro entre La Mina y lo quinqui se perfilan de forma precisa. Y lo hacen, además en este entorno, eludiendo las posibles expresiones de orgullo o de nostalgia. Es más, desde el punto de vista de muchos de sus vecinos, la reaparición, en el año 2018, de La Mina como escenografía de lo quinqui suponía el reencuentro con todos esos prejuicios y difamaciones contra los que décadas y décadas han luchado; suponía la siempre "última" confirmación de su barrio como un territorio denostado y apartado del devenir de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

ARICÓ, G. (2015). *La pacificación de la periferia. Conflictividad social y regeneración urbana en el barrio de La Mina, Sant Adrià de Besòs (Barcelona).* Tesis doctoral.

ANGOUSTURES, A. (1995). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel.

BRAIDOTTI, R. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada.* Barcelona: Gedisa Editorial.

CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía millenial para la crisis en España.* Madrid: Errata Naturae.

CUESTA, A.; CUESTA, M. (Dir.), (2009). *Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle.* Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació de Barcelona.

FERRER, A. (1996). *Els polígnos de Barcelona.* Barcelona: Edicions UPC.

FLORIDO, J.; MARTÍN-CABRERA, L.; MATOS-MARTÍN, E.; ROBLES, R. (Eds), (2015). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española.* Granada: Constelaciones.

FLORIDO, J. (2015). "José Antonio de La Loma: un conquistador en el universo indígena del quinqui" en FLORIDO, J., MARTÍN-CABRERA, L., MATOS-MARTÍN, E., ROBLES, R. (Eds). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española.* Granada: Constelaciones, pp.131-149.

FORTUNY, I. (2018). "La era quinqui revive en los ritmos urbanos", El Periódico, 30 de diciembre de 2018, edición digital: *https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181130/cine-quinqui-stars-el-coleta-musica-urbana-era-quinqui-annos-setenta-ochenta-7176813*

GARCÍA-EGOCHEAGA, J. (2003). *Minorías malditas. La historia desconocida de otros pueblos de España.* Madrid: Tikal Ediciones.

HUERTAS, J. M. (1976). "Los jóvenes de La Mina no son «perros callejeros», Tele/eXprés, 1 de diciembre de 1976.

MONFERRER, J.M. (2012). *El Camp de La Bota. Un espai i una història.* Barcelona: Octaedro Ediciones.

__(2014), *Història del barri de La Mina.* Barcelona: Octaedro Ediciones.

RAE, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*. Edición digital: *https://dle.rae.es/*.

ROBLES, R. (2015). "El Lute: Primer y último quinqui. Cierre e historización de lo quinqui" en FLORIDO, J., MARTÍN-CABRERA, L., MATOS-MARTÍN, E., ROBLES, R. (Eds), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española.* Granada: Constelaciones, pp.197-212.

ROMERO, A. (2018). "Un nuevo camino para los últimos mercheros", El País, 19 de agosto de 2018, edición digital: *https://elpais.com/politica/2018/01/15/actualidad/1516031343_620614.html*.

SÁNCHEZ, C. (2019). "El estigma de La Mina a través del cine quinqui", La Vanguardia, 4 de octubre de 2019, edición digital: *https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20191004/47650585961/la-mina-cine-quinqui-estigma-marginalidad-perros-callejeros-el-vaquilla-el-torete.html*.

WACQUANT, L. (2007). *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferia y estado.* Buenos Aires: Siglo XXI.

CIUDAD SOBRE RUEDAS. VISIONES DEL AUTOMÓVIL EN EL CINE URBANO MEXICANO

A City on Wheels. Visions of the Automobile in Mexican Urban Cinema

Georgina Cebey
Universidad de Tübingen
ginacebey@gmail.com

Resumen

Este artículo examina la presencia de los vehículos motorizados en tres cintas urbanas realizadas entre 1971 y 2000. En la pantalla cinematográfica, el automóvil ha sido un objeto constantemente utilizado para dar cuenta o escenificar un entorno metropolitano. Hoy en día, con más de cinco millones de vehículos en circulación y un crecimiento urbano caótico, el habitante de la Ciudad de México parece condenado a perder hasta 195 horas al año al interior de un vehículo atascado en un embotellamiento. Considerar este fenómeno en las representaciones fílmicas que dan cuenta de la vida en una megaciudad merece atención. A partir de una aproximación panorámica, mi objetivo es demostrar por un lado el impacto del automóvil en el pasaje construido, social y cultural de las ciudades, y por el otro, el valor de la imagen en movimiento como herramienta para dilucidar algunos de los significados del habitar en una megalópolis del Sur Global. Propongo que, a partir de la noción de visualidad, es posible acercarse a los vínculos que sujeto y ciudad establecen, una relación dialéctica mediada por la figura del automóvil.

Palabras clave

Automóvil, megalópolis, cine urbano, Ciudad de México, visualidad.

Abstract

This article examines the presence of motorized vehicles in three urban films released between the years 1971 and 2000. In cinema, the automobile has often been used to highlight or provide scenery for the metropolis. As of today, with more than 5 million cars currently circulating in a city that has grown chaotically in the past decades, the average inhabitant of Mexico City appears condemned to waste nearly 195 hours of his life every year stuck in traffic jams. Representations of this urban reality in film deserves our attention. By offering a panoramic of three films, my intention is to offer a vantage from which to showcase the impact of the automobile on the social, cultural and built landscapes of the city, as well as highlight the value of image as a tool through which to explore certain realities of life in a metropolis of the Global South. This article proposes visuality as a tool through which to better understand the ties that bind urban subjects and their cities; and to show how the dialectic they partake in is traversed by the automobile.

Keywords

Automobile, Megalopolis, Urban Cinema, Mexico City, Visuality.

1. INTRODUCCIÓN

Los vehículos motorizados son elementos constitutivos de la ciudad contemporánea. La presencia del automóvil, el constante movimiento, el ruido de los motores o la organización del espacio en torno al fluir motorizado son características que contribuyen a la configuración del sentido de lo urbano. Desde su aparición en las ciudades, los automóviles impactaron y modificaron drásticamente la vida de los habitantes. Con la fabricación y el consumo masivo de automotores, y la difusión de un potente imaginario ligado al progreso, la motorización se impuso con entusiasmo como el medio de movilidad por excelencia. Se trata, de acuerdo con Sheller y Urry, de la dominación tecnológica más dramática del siglo XX, en la que el automóvil "engendra" un "sistema de producción, consumo, circulación, ubicación y sociabilidad" (Sheller y Urry, 2000: 737). Para Marshall McLuhan, el automóvil:

> Separó como nunca la vivienda del trabajo. Hizo que las ciudades explotaran en docenas de suburbios y luego extendió muchas de las formas de vida urbana a lo largo de las carreteras hasta que éstas acabaron pareciéndose a una única ciudad sin fin. Creó las junglas de asfalto y provocó la desaparición bajo el cemento de cien mil kilómetros cuadrados de verdes y agradables terrenos (McLuhan, 1996: 233).

A este comentario, que sintetiza los efectos secundarios más notorios y nocivos de la aparición de las máquinas de cuatro ruedas y motores de gasolina en las urbes, conviene añadir la consolidación de una cultura del automóvil que, entre sus múltiples consecuencias, promovió la creación de mensajes, símbolos o discursos artísticos relativos a la figura del automóvil.

En el caso mexicano, la entrada a la era del automóvil comenzó a finales del siglo XIX cuando en 1898 el primer vehículo proveniente de Estados Unidos atravesara por El paso, Texas, para circular por primera vez por el país (Fernández Christlieb, 1992: 29). En poco tiempo las imágenes con autos importados circulando por las avenidas y compartiendo espacios con peatones, ciclistas, tranvías y carruajes fueron cada vez más comunes, los imaginarios urbanos paulatinamente se impregnaron de motores. Cuando en 1921, el poeta estridentista Manuel Maples Arce, extasiado por la presencia de vehículos que hacían posible experimentar la velocidad, consignó: "Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina" (Maples Arce en Schneider, 1985: 46), jamás imaginó lo que los vehículos motorizados significarían en el futuro. Tan solo cuatro años después, en 1925, la compañía Ford instaló una planta armadora en México y para entonces 15 mil 63 automotores circulaban por la Ciudad de México (Fernández Christlieb, 1992: 30). En menos de tres décadas, el paisaje urbano se había transformado por completo, estaba determinado por el movimiento. De acuerdo con el filósofo Santiago Castro-Gómez, el movimiento constante y su aceleración fueron condicionantes de las urbes modernas de América Latina; además del progreso simbólico en cuatro ruedas, el auto se impuso como dispositivo de la movilidad capaz de introducir el capitalismo en las esferas más profundas de la percepción, pues:

> […] el capitalismo no se reproduce únicamente gracias a imperativos de orden geopolítico, sino que además de ellos –y como su condición de posibilidad- requiere el concurso de una serie de dispositivos y ensamblajes que recorren todo el cuerpo social y que coadyuvan a la producción de subjetividades sin las cuales el capitalismo no podría existir (Castro Gómez, 2009: 11).

Siguiendo esta idea, estamos frente a una máquina que, en un primer momento, funda la ciudad moderna a partir del movimiento al tiempo que ordena las lógicas de uso y movilidad de las calles; y en segunda instancia, modifica por completo las percepciones temporales y espaciales de todos los habitantes de la ciudad. Por lo anterior, entiendo al automóvil como una figura con la que pueden explicarse las lógicas de una urbe, en particular, el influjo de ésta en las esferas subjetivas de sus habitantes.

Actualmente, la Ciudad de México[1] cuenta con más de 21 millones de habitantes y, para 2012, el Instituto Nacional de Geografía e Informática calculaba que sobre sus calles circulaban casi cinco millones de vehículos (INEGI, 2012). El índice *Tom Tom* calcula que cada año un habitante de la Ciudad de México

[1] En este texto me refiero a la Ciudad de México en un sentido amplio que, aunque se entiende como la capital del país, en términos concretos apunta al conglomerado urbano que incluye a la ciduad central (compuesta por 16 alcaldías) y a las unidades político-administrativas contiguas a ésta (59 municipios del Estado de México y uno de Hidalgo), también conocida como Zona Metropolitana del Valle de México.

pierde en promedio 195 horas atorado en el tráfico; hoy la capital mexicana es la decimotercera ciudad más congestionada del mundo. Estos datos sintetizan el papel que ha cobrado la motorización en las últimas décadas. Acercarse a la experiencia del habitante en una ciudad inconmensurable y saturada de autos como la capital mexicana supone un reto, de ahí que acudir al cine ayude a dilucidar los retos del habitar en una megalópolis. Además de funcionar como un registro, la imagen en movimiento enuncia experiencias urbanas; las experiencias de los personajes revelan las consecuencias psicológicas que poco a poco se irán reflejando en los productos culturales de la época (Sennett 1997: 275). En las cintas que aquí analizo el automóvil cumple diversas funciones: transporta, acompaña, protege, mata. De ahí que pueda comprenderse en los términos que la crítica de la cultura Mieke Bal define como un *objeto visual*; esto es, objetos que lejos de considerarse como materialidades, son eventos de visión. Al respecto, Bal aclara:

> [H]ay cosas que consideramos objetos, por ejemplo, las imágenes. Pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural han de ser «creados». Como consecuencia no es de ningún modo obvio el hecho de que la «cultura visual», y por tanto su estudio, pueda consistir, per se, en imágenes. Como mucho podríamos decir que el dominio de su objeto consiste en cosas que podemos ver o cuya existencia es determinable gracias a su visibilidad; cosas que tienen una visualidad particular o una calidad visual que aglutina las constituyentes sociales que interactúan con ellas. (Bal, 2004: 4)

Desde diversos productos culturales, los objetos visuales se hacen visibles y adquieren nuevas fuerzas estando definidos también por el acto de mirar, ejercicio a su vez determinado social e históricamente por el contexto (Bal, 2004: 8). Este ejercicio se define como visualidad. Siguiendo a Bal, en estos objetos visuales que suponen una dialéctica entre el objeto y el observador es que la cultura se revela. Desde esta perspectiva, considero que el automóvil representado en el cine es un *objeto visual* que tiene una vida social y cuyo significado puede interpretarse a través de un diálogo entre el objeto, los sujetos –en este caso personajes de las cintas–, y los agentes sociales a su alrededor, por ejemplo, autores y espectadores.

Este texto propone un acercamiento inicial a las visiones del auto en el cine mexicano partiendo de la premisa de que el *objeto visual auto* deja ver que en torno a él cómo se tejen ilusiones propias de cada contexto, se moldean subjetividades y fluyen además dinámicas de una experiencia urbana precisa. En estos términos, el presente trabajo es un intento por comprender las dimensiones sociales del automóvil a partir de la lectura de tres cintas producidas entre 1971 y 2000 que considero establecen problemáticas de la relación del individuo con la urbe.

A partir de los largometrajes *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1971), *El milusos* (Roberto G. Rivera, 1981) y *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) indagaré en la vida social del automóvil en la Ciudad de México. Mi marco temporal responde a lo que considero uno de los momentos claves del crecimiento de la capital mexicana, y que se puede considerar el tránsito de la escala urbana a la megaurbana que ocurre a inicios de los años setenta. A partir de este quiebre de escalas, las representaciones fílmicas se enfrentan a nuevos retos para imaginar y presentar la gran ciudad. Debo aclarar que esta es un examen panorámico que por cuestiones de espacio no se detiene en los análisis exhaustivos que cada película merece, de manera que, como primera aproximación, establezco tres problemáticas claves en la relación sujeto y megalópolis visibles a partir de la figura del automóvil.

2. AUTOMOVILIDAD NACIONAL

En 1971 se estrenó el largometraje *Mecánica nacional*, del director Luis Alcoriza. La cinta narra el viaje de una familia mexicana de clase trabajadora que se dispone a pasar un día y una noche en las afueras de la ciudad para observar la carrera automovilística Panamericana. Eufemio (Manolo Fábregas), el padre de familia, es dueño del taller automotriz "Mecánica nacional" en el que un cartel advierte que ahí solo se atiende "a clientes muy machos". Junto a su esposa Chabela (Lucha Villa); su madre (Sara García); sus hijas y su compadre apodado –"el güero"–; Eufemio emprende un viaje en el que se despliegan los comportamientos y preocupaciones de las clases trabajadoras que, luego del desarrollismo mexicano, se incorporaron a la vida urbana a través del automóvil (Sánchez Prado,2015: 52-53). Desde el inicio, podemos notar cómo la mayor parte de los aspectos de la vida de Eufemio giran en torno al automóvil: es ingeniero, se dedica a reparar autos, tiene pasión por la velocidad y su sueño es competir en una carrera conduciendo unos vehículos que está restaurando. Al mismo tiempo, las

escenas iniciales de la cinta dejan ver a un personaje autoritario y machista. Sus diálogos advierten confianza en el desarrollo del país y la preocupación por el resguardo de la moralidad. Mientras el jefe de familia supervisa los preparativos del viaje, su esposa y su madre preparan los alimentos que llevarán al paseo. Por su parte, el compadre, quien porta un arma en caso de que alguien desafíe su autoridad, ha llenado el maletero de su auto de bebidas alcohólicas. La cinta se ubica en la antesala de una profunda crisis económica y social. Han transcurrido pocos años desde la matanza estudiantil de 1968 a manos de un régimen autoritario, el descontento social permanece mientras que el modelo económico del desarrollo estabilizador comienza a dar señas de deterioro.

Rumbo a la carrera de autos, y con los personajes atrapados en un embotellamiento, vemos que a bordo de los automóviles los conductores se tornan violentos *(Fig.1).* En un ambiente de caos, sordidez y un paisaje sonoro cargado de injurias de los conductores, bocinas y motores, el desorden citadino aparece como una experiencia abrumadora que detona violencia.



Fig. 1 - Mecánica Nacional. "El güero" grita desde el interior de su auto. Fuente: Captura de pantalla obtenida por la autora

A inicios de los años setenta la superficie urbana de la capital de México se extendía 700 km^2 con una población cercana a los 8.6 millones de habitantes (Unikel, 1971: 508). Esta cifra fue producto de un crecimiento demográfico y una expansión constante de la superficie urbanizada que había comenzado a mediados del siglo xx y que en buena medida había sido impulsada por el automóvil, es decir, tanto por el incremento de su uso como por la construcción de infraestructura específica para la movilidad automotriz (vías de circulación continua, autopistas urbanas, puentes y pasos a desnivel, etc.) Entre 1930 y 1950, la mancha urbana había incrementado su tamaño en nueve veces, y para ese entonces la ciudad tenía registrados en circulación 500 mil automóviles y aproximadamente 50 mil camiones y autobuses (Fernández Christlieb,1992: 112). *Mecánica nacional* se sitúa en el cambio de escalas de la ciudad, el tránsito entre lo urbano y lo megaurbano; una transformación que tiene como consecuencia la fragmentación espacial de la ciudad. La ciudad se desborda y esta radical transformación no solo se manifiesta en el paisaje, sino que modifica las formas en que los habitantes experimentan la vida. En este contexto, el automóvil también opera en diversas capas.

Una vez superado el caótico trayecto, los personajes se instalan en un campo para observar desde ahí la carrera. En la víspera del evento y cercados entre cientos de autos, al correr de la bebida y la comida, pronto el evento deviene en una especie de fiesta llena de excesos. La cámara se mueve hacia los diferentes grupos y nos muestra las dinámicas que ahí tienen lugar: un grupo de motociclistas y varios jóvenes bailan en un ambiente de desinhibición sexual; una pareja vestida de blanco come desenfrenadamente mientras la pulcritud de su atuendo se estropea con manchas de alimento; las esposas sentadas junto a los vehículos sirven comidas, Eufemio y su compadre discuten con el resto de los asistentes sobre el futuro del país y los medios que han desarrollado para sobrevivir en él. Los personajes que aparecen a cuadro construyen un retablo de costumbres mexicanas; cada uno de ellos ejemplifica el papel de los diferentes estereotipos sociales de la clase media urbana propia de los años setenta: la actitud retadora de los jóvenes frente a las ideas de las generaciones anteriores, la sumisión de las mujeres, los prejuicios morales, el machismo y la violencia de los hombres que en conjunto subrayan que, en plena crisis de legitimidad del Estado, la disfuncionalidad es el modo en el que opera la sociedad. El clímax de película ocurre cuando la madre de Eufemio cae enferma luego de comer y beber en exceso. Por la saturación de autos, los servicios médicos no pueden entrar al lugar a prestar sus servicios y finalmente la madre de Eufemio muere. Con un funeral improvisado entre los autos, un medio de televisión graba la ceremonia mientras, en paralelo, los automovilistas de la carrera se aproximan a la meta.

En un intento por capturar las múltiples dimensiones de injerencia del auto en la ciudad, Mimi Sheller y Jonh Urry han elaborado la noción de "automovilidad", para referirse a una "compleja amalgama que entrelaza máquinas, prácticas sociales y formas de vivienda, no en una casa estacionaria, sino en una capsula móvil, semi-privatizada y enormemente peligrosa" (Sheller y Urry, 2000: 739), en la que la negociación del tiempo y el espacio se vuelven fundamentales para la configuración de la vida social. Para estos autores, la automovilidad refleja la reconfiguración de los modos de sociabilidad urbana y combina transformación y coerción, por ello que sea necesario acercarse al mundo motorizado a partir de las interconexiones sociales que este fenómeno genera. Siguiendo esta noción, vemos que mientras el tiempo y el espacio se articulan en torno a los vehículos, para dar cuenta de la automovilidad, *Mecánica nacional* propone un retablo deformado de la sociedad urbana mexicana. La decadencia espacial y social de una megaciudad es comprendida como la continuación de la ciudad tradicional. Al respecto, el personaje de la abuela, interpretado por Sara García, actriz emblemática de la Época de oro del cine mexicano, configura el arquetipo de la madre tradicional del México posrevolucionario, y sirve como una suerte de desmitificación del símbolo original. El trabajo de Alcoriza desintegra el sistema de valores que este personaje representa: el de la figura de la madre como síntesis de identidad femenina, pilar de la familia tradicional mexicana y representación del orden social posrevolucionario relacionado con el avance y la estabilidad. Mediante la muerte de la madre a causa de una congestión y en un escenario saturado de vehículos, se cancela de una manera sórdida el mito materno configurado en el melodrama mexicano de mediados de siglo. Partiendo de esta idea, podemos argumentar que esta ruptura adquiere significación en el espacio urbano a partir de la figura del automóvil detenido y la consecuente inmovilidad de los urbanitas.

Al cancelarse la circulación de las máquinas, se anula también una de las experiencias más simbólicas de la era moderna, la velocidad, ejercida por el individuo que a bordo de un vehículo juega a controlar el movimiento. Esta experiencia es también un elemento de control nacional en el que, en primera instancia, una autoridad vial propone y vigila la implementación de ciertas normas. De este modo, la falta de velocidad sugiere una gestión deficiente del orden. La figura del vehículo en *Mecánica nacional* sugiere la desaceleración del sujeto. Ya sea atorado en un embotellamiento o en un atolladero, se pone de manifiesto que en una urbe caótica y congestionada como la de la capital mexicana no hay posibilidad de conseguir libertad a bordo de un automóvil; en la detención vehicular se refleja la desaceleración generalizada que se vive en esos años, producto de la falta de credibilidad del Estado y los inicios de una gran crisis económica. En síntesis, *Mecánica nacional* propone una nueva mirada para representar la ciudad en la que la interacción entre el sujeto y la urbe puede comprenderse a partir de los diversos significados que en la trama adquiere el automóvil.

3. FLEXIBILIDAD

Otra de las cintas que propone una reflexión sobre la complejidad de la vida en la megalópolis es *El milusos* (1982), del director Roberto G. Rivera. La cinta cuenta la historia de un campesino llamado Tránsito (Héctor Suárez), que decide dejar a su familia en el campo para probar suerte en una populosa Ciudad de México: para entonces la población nacional asciende a 66.8 millones de habitantes de los cuales 36.7 son urbanos. En concreto, durante la década de los ochenta, la capital mexicana incrementó su población de 2.2 a 2.7 millones de habitantes (Garza, 2010: 40). Este momento es fundamental pues, siguiendo a Gustavo Garza, es durante estos años que las pequeñas ciudades del país pierden importancia. Contundente, la megalópolis emerge y con ella, "un conjunto hegemónico de metrópolis que imprimen un nuevo perfil al sistema de ciudades con la consolidación de una concentración de carácter "polinuclear", esto es la aglomeración de la población y las actividades económicas en varios "núcleos metropolitanos" (Garza, 2010: 39).

A bordo de un camión que transporta frutas, Tránsito llega a una ruidosa y congestionada ciudad. A través de un gran plano general vemos una postal de la Ciudad de México que constituye una visión megaurbana: la ciudad está saturada de edificaciones y un velo de contaminación impide ver el horizonte. Mientras la cámara gira en una toma de reconocimiento del entorno, el paisaje sonoro se llena de sirenas de ambulancias, bocinas de autos, motores y el rugir de máquinas de construcción. Otra toma muestra una maraña de automotores de carga atorados en un embotellamiento, la toma se abre y vemos las instalaciones de la Central de Abastos, el principal centro de distribución de alimentos de la

capital mexicana. El crepitar de la ciudad inabarcable permanece y satura la escena. Esta secuencia, dedicada a caracterizar el ámbito urbano, es categórica al representar el caos como elemento fundamental de una ciudad que lleva décadas de crecimiento sin control.[2]



Fig. 2 - El milusos. Tránsito junto al auto en que duerme (izq.) y limpiando parabrisas entre el tráfico (der.) Fuente: Capturas de pantalla obtenidas por la autora

Durante su recorrido por la ciudad, Tránsito —cuyo nombre no es casual si pensamos en el sujeto que recorre sin cansancio la ciudad en busca de un empleo, y que al mismo tiempo refiere al flujo constante que caracteriza a la metrópoli—, consigue varios empleos (cargador de mercancías, Santa Clos que posa para fotos en la calle, bolero, repartidor, mensajero, vendedor de periódicos, albañil, velador, entre otros), que le merecen el mote de "milusos", forma coloquial usada en México para referirse a un trabajador no especializado, generalmente intercambiable y mal pagado, capaz de desempeñarse en numerosas actividades u oficios. Frente a la ciudad inconmensurable, Tránsito es un sujeto predeterminado por la sociedad, un significante vacío que se va llenando de contenido y significado de acuerdo a los usos que su trabajo le otorgue. Tanto en su nombre como en su apodo, vemos una subjetividad conformándose en total dependencia de la megalópolis, se trata de una subjetividad inestable y flexible, capaz de moverse y adaptarse de acuerdo a lo que dicta la metrópolis. En el contexto de esta formación subjetiva, el automóvil juega un papel fundamental: al llegar a la ciudad, Tránsito encuentra algunos vehículos abandonados y durante sus primeras noches duerme al interior de estos autos chatarra. Durante la cinta vemos que varios de los empleos informales que consigue se relacionan con los autos: limpiando parabrisas mientras los autos esperan a que el semáforo cambie, vendiendo flores en los embotellamientos -flores que resultan esconder droga y le valen al personaje una gran persecución-- y periódicos o incluso barriendo avenidas de circulación rápida *(Fig.2).* En síntesis, la cinta propone una subjetividad motorizada aun cuando Tránsito ni conduce ni posee un auto. No se trata de un sujeto conductor, aquel que de acuerdo con Castro-Gómez:

> [es] capaz de someter sus pasiones al control racional, de darse su propia ley (*auto-nomos*) y de moverse a partir de sus propias fuerzas (*auto-mobile*). El automóvil otorga al individuo una identidad específica: la del sujeto que "progresa" y es libre para moverse hacia donde quiera, sin depender para ello de la voluntad de otro (Castro-Gómez, 2009: 14).

Tránsito no progresa ni posee las libertades del hombre metropolitano, sin embargo, es dependiente del automóvil: imitando el comportamiento de una rémora, el personaje establece una relación simbiótica con esta tecnología, se incorpora a ella a partir de sus despojos. Conviene recordar que, desde sus inicios, la automovilidad propagó la flexibilidad como uno de sus elementos clave. Al permitir a los sujetos moverse sin atenerse al horario o la ruta de un tren, se modificaron las dimensiones temporales y espaciales, éstas se reorganizaron y fragmentaron profundamente. De acuerdo con Anthony Giddens, este fenómeno puede comprenderse como un mecanismo de desmembración, pues son:

> […] mecanismos que liberan las relaciones sociales de la influencia de los emplazamientos locales recombinándolas a través de amplias distancias espacio-temporales. La reorganización del tiempo y del espacio añadida a los mecanismos de desmembración radicalizan y globalizan los rasgos institucionales de la modernidad; transforman el contenido y la naturaleza de la vida cotidiana (Giddens, 1996: 36).

Frente a esta transformación del tiempo y del espacio promovida por los autos, los habitantes también se transforman, se vuelven más flexibles: habitan más lejos del trabajo, recorren más distancias, pasan

[2] Sobre la ciudad inabarcable, desarrollo las estrategias de representación que propone esta cinta en el artículo "Apuntes para una ciudad monstruo. El milusos y la megalópolis", *Bitácora arquitectura* 40 (marzo-julio, 2018).

más tiempo en el vehículo, etc. La consecuencia de este fenómeno de flexibilización es, de acuerdo con Richard Sennett, que las relaciones que se establecen con la ciudad son más superficiales y distantes. La flexibilidad, con su impronta de movimiento constante y cambio, impide el arraigo y evita que las relaciones sociales perduren, el espacio entonces, pierde su carácter colectivo (Sennett, 2001). Al respecto, la forma urbana que la cinta crea está en relación con la figura y experiencia de Tránsito: confusa, caótica e inconmensurable, como la propia ciudad. Tránsito es un sujeto flexible que ve su subjetividad reconfigurada a partir de la figura del automóvil, al no ser conductor él no es una extensión del auto, pero sí es un agente externo que, aunque marginalmente, depende de él. La circulación vehicular, lejos de excluir a los sujetos subalternos, los incluye como trabajadores informales al servicio del automóvil y sus pasajeros. Este aspecto abre la puerta a indagaciones en torno a la pobreza, desigualdad social y las condiciones laborales inestables propias de una megalópolis del Sur Global. Una vez más, la automovilidad revela los modos de socialidad especialmente urbana producto del elevado consumo y circulación desmedida de vehículos en una ciudad.

4. COMPLEJIDAD URBANA

Dos décadas después del estreno de *El milusos*, la Ciudad de México es otra. Se trata de un cuerpo altamente urbanizado, con una elevada concentración de habitantes. El país cuenta con 97. 5 millones de habitantes, de los cuales 65.5 millones se concentraban en un sistema de 349 ciudades (Garza, 2010: 40). Con el neoliberalismo, la ciudad se consolida como un gran núcleo megaurbano. En términos políticos, para el año 2000 se experimentó una transición hacia la democracia, luego de más de 70 años en el poder, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) era derrotado en las elecciones.

En ese momento y fruto de una fuerte campaña publicitaria, en los medios se elogia la ópera prima del director Alejandro González Iñárritu, *Amores perros,* trabajo coral que narra tres historias paralelas, o tres capítulos que convergen en un punto de la cinta a partir del automóvil. El capítulo “Octavio y Susana” cuenta la historia de un joven que se ha enamorado de su cuñada y planea escapar con ella y así alejarla de su abusivo hermano. Para ganar dinero se introduce en el mundo de las peleas clandestinas de perros, haciendo pelear a su mascota. “Daniel y Valeria” es el drama de un publicista exitoso que ha decidido dejar a su esposa y a sus hijas para mudarse con Valeria, una reconocida modelo española, quien también posee un pequeño perro. Finalmente, en “El Chivo y Maru”, la historia de un exguerrillero de los años sesenta, ahora convertido en asesino por encargo toma forma. Siguiendo el patrón de las historias anteriores, la del Chivo también está marcada por el abandono a su familia.

El modo en que estas tres historias convergen es a partir de un aparatoso choque vehicular que ocurre al inicio de la cinta. Retomo esta descripción de Paul Julian Smith pues explica bien la formulación de la primera escena:

> El primer sonido de *Amores perros* es el estrépito distorsionado de los coches de tránsito. La primera toma es la borrosa línea blanca que divide la calle en dos carriles. La segunda toma muestra a Octavio y a su amigo Jorge en el destartalado automóvil de ambos. Durante una milésima de segundo atisbamos, en la lejanía, la imagen confusa y temblorosa de la Torre Latinoamericana […] Quizá más evidente sea el contraste establecido aquí desde el comienzo mismo entre la velocidad y el espacio, el movimiento y la localización, una tensión que habrá de mantenerse a lo largo de la película (Smith, 2005: 61).

Inicialmente, la tensión a la que alude Smith se nutre de una persecución. Octavio conduce velozmente mientras su amigo le pide que acelere porque los siguen. En el asiento trasero, Cofi, el perro de Octavio se desangra por una herida de bala. Tras ellos, desde una camioneta, los matones apuntan un arma. En colores y sonidos saturados, vemos a los autos atravesar diferentes avenidas de la ciudad. La impronta de la velocidad es el barrido del paisaje que se observa desde el interior del auto de Octavio, o desde afuera, mientras la cámara intenta seguir a los autos involucrados. Luego de librar el impacto con un autobús, de circular en sentido contrario, de perder y encontrar a sus persecutores, Octavio pisa el acelerador mientras la luz de un semáforo cambia a rojo. Por su parte, Valeria recibe la sorpresa de que su novio ha dejado a su esposa e hijas para mudarse con ella. Para celebrar la noticia sale a comprar una botella. Su perro y ella esperan en el interior del auto a que el semáforo indique el siga. Un estruendo, llamas que salen de un cofre y vidrios que estallan *(Fig. 3).* Corte y reconocemos a Valeria ensangrentada pidiendo aux-

ilio desde el interior del auto. Unas personas ayudan a Octavio a salir de los restos de su coche. A unos pasos, el Chivo observa todo. Le quita a Octavio el dinero que había ganado apostando en las peleas de perros y carga a Cofi para colocarlo en la carretilla, típica de los ropavejeros, con la que recorre la ciudad. Minutos antes, desde el exterior de un restaurante, el Chivo espiaba a su próxima víctima, un empresario.



Fig. 3 - Amores perros. El automóvil de Octavio luego del choque. Fuente: Captura de pantalla obtenida por la autora

Lo que este dramático inicio propone es que las megaciudes son conglomerados laberínticos donde millones de historias suceden y en algún momento se articulan entre sí. Hay una complejidad urbana que encuentra en el choque una estrategia de representación. Jens Martin propone que la complejidad urbana implica varias formas de relaciones entre lo complejo que implican relaciones entre multiplicidad, densidad, movilidad, intersecciones entre lo local y lo global, problemas sobre el uso del espacio, por mencionar algunos elementos. Estas formas de complejidad constituyen, en síntesis, retos de representación que toman forma en lo simultáneo, y que invariablemente constituyen otras formas de complejidades: de relación causa-efecto, de escalas espaciales intrincadas e incluso escalas éticas (Martin, 2011: 1313). En el caso del momento fílmico descrito anteriormente, el choque funciona como centro de conjunción de diferentes temporalidades y espacialidades. A partir de él se organizan flujos sin relación entre sí para dar cuenta de una historia urbana en la que diversas formas de lo complejo surgen para desarrollarse en extenso a lo largo de la cinta. En palabras de Smith:

> El choque automovilístico demuestra que, pese a la segregación de las clases sociales, impuesta por la parcelación urbana y por la desigualdad en los ingresos, éstas no pueden permanecer herméticamente aisladas unas de otras: las personas terminan por ponerse en contacto, a menudo con resultados fatales (Smith, 2005: 66).

En esta secuencia, que ha pasado a los anales del cine contemporáneo mexicano por su fuerza y dinamismo, se alcanza a vislumbrar un fragmento del imbricado entrelazamiento entre máquinas y mundos sociales que significa al automovilidad en escalas megaurbanas que además confirman los peligros que estas capsulas móviles semi-privadas conllevan. Aunque el choque es el detonante que echa a andar las tres historias de *Amores perros*, es importante notar que la cinta no logra una representación de la complejidad social de la vida en una megalópolis a partir del automóvil, pues en oposición a este momento inicial, en el que vehículo y ciudad funcionan como tiempo y espacio de flujos sociales, en el resto de la cinta son los espacios interiores los que cobran relevancia en el desarrollo de las historias.

5. A MODO DE CIERRE

Considero que estas tres cintas ejemplifican bien los conflictos y tensiones que se han experimentado en la capital mexicana a raíz de la motorización durante tres momentos urbanos diferentes. A su manera, cada uno de los trabajos aquí mostrados elaboran una crítica al capitalismo global que permea y modifica la ciudad; a su vez, en estos largometrajes es posible observar el papel que juega el automóvil para comprender el crecimiento urbano así como las relaciones que guarda con los personajes: como cápsula que contiene los ideales de una ideología en transición; como tecnología que obliga al individuo a flexibilizarse a modo de infraestructura urbana o como elemento de convergencia de una realidad hipercompleja, el automóvil resulta imprescindible pues él (o ellos) articula una dimensión epistémica de la ciudad: es con él y a partir de él que puede indagarse en los efectos psíquicos y sociales de los procesos de motorización y crecimiento desmedido de una megalópolis del Sur Global como la capital mexicana. Esta aproximación, aunque panorámica, ha señalado algunas de las posibilidades interpretativas de la visualidad del auto en el cine, su inserción en un enramado de interacciones sociales y culturales y las posibilidades interpretativas y reflexivas que de este objeto derivan.

BIBLIOGRAFÍA

Amores perros (2000). Director A. González Iñárritu. México.

BAL, M. (2004), El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (2), 11–50.

CASTRO-GÓMEZ, S. (2009), *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*. Chile: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

El milusos (1981). Dir. R. G. Rivera. México.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, F. (1992), *Las modernas ruedas de la destrucción. El automóvil en la Ciudad de México*. México: Ediciones El Caballito.

GARZA, G. (2010), "La transformación urbana de México, 1970-2020", en G. GARZA y M. SCHTEINGART (coords.), *Los grandes problemas de México. Vol. II. Desarrollo urbano y regional*, México: COLMEX, pp. 32-86.

GIDDENS, A. (1996), "Modernidad y autoidentidad", en J. Berain (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad: Modernidad, contingencia y riesgo.* Barcelona: Anthropos, pp. 33-72.

Instituto Nacional de Geografía e Informática. "Vehículos de motor registrados en circulación". Disponible en https://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c= (última consulta: 30 de junio de 2020).

MARTIN, J. (2011), "The Representation of Urban Complexity and the Problem of Simultaneity: A Sketchy Inventory of Strategies", en J. MARTIN y W. RAUSSERT (eds.), *Cityscapes in the Americas and Beyond. Representations of Urban Complexity in Literature and Film*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. Editorial Bilingüe, 11-36.

MCLUHAN, M. (1996), *Comprender los medios de comunicación. las extensiones del ser humano.* Barcelona: Paidós.

Mecánica nacional (1971). Dir. L. Alcoriza. México.

SÁNCHEZ PRADO, I. (2015), "Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana", Chasqui. Revista de literatura latinoamericana 2(44), pp. 50-67.

SCNHEIDER, L. (1985), *El estridentismo en México, 1921-1927*, México: UNAM.

SENNETT, R. (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental,* Madrid: Alianza Editorial.

__(2001), "La nueva sociedad urbana", Le monde diplomatique, 20, *https://www.insumisos.com/diplo/NODE/2025.HTM*

SHELLER, M; URRY, J. (2000), "The City and the Car", *International Journal of Urban and Regional Research*, 24, pp. 737-757.

SMITH, P.J. (2005), *Amores Perros.* Barcelona: Gedisa.

Tomtom.com. "Traffic Index 2019". Disponible en *https://www.tomtom.com/en_gb/traffic-index/mexico-city-traffic#statistics* (última consulta: 30 de junio de 2020).

UNIKEL, L. (1971), "Las dinámicas de crecimiento de la Ciudad de México", *Comercio Exterior,* 6-XXI, pp. 507-517.

OMAR LITTLE. EL HACKER URBANO Y EL ACTIVISMO BANDIDO

Little Omar. The urban hacker and the activist bandit

Juan Carlos Castro-Domínguez
Universidad de Alicante
jc.castro@ua.es

Resumen

La teleserie *The Wire* narra la vida de Baltimore. Está estructurada en 5 temporadas en las que cada una aborda cinco capas que describen la ciudad: los colectivos excluidos socialmente, la infraestructura, la política, la educación pública y los medios de comunicación. Esta estructura aporta una visión muy precisa y real de la complejidad económica, política y social de una ciudad deprimida de Estados Unidos como es Baltimore. Es más, se trata de una de las mejores descripciones que se hayan hecho hasta el momento de la complejidad urbana y las relaciones de intereses y poder que conforman el devenir urbano. Omar es uno de los personajes de esta teleserie. Omar es negro, gay y bandido. Vive precariamente escondido en los mismos suburbios en los que roba a traficantes, colabora con la policía y dispara a matar a cualquiera que le plante cara. Omar es un personaje al margen de todo y de todos. Vive al margen de la ley que intenta imponer la fuerza del orden, al margen de los códigos que rigen los bajos fondos. Un antisistema radical que se rige por un código ético propio con el que es difícil no empatizar y que le hace ser perseguido por la policía y los traficantes y ser rechazado socialmente por su orientación sexual.

Palabras clave

The Wire, hacker urbano, espacio público, activismo bandido, arquitectura y ficción, arquitectura y conflicto.

Abstract

The Wire tells the story of Baltimore's life. It is structured in 5 seasons in which shows five layers that describe the city: the slums, the infrastructure, the politics, the public education and the media. This structure provides a very precise and real vision of the economic, political and social complexity of a depressed city in the United States like Baltimore. Moreover, it is one of the best descriptions ever made of urban complexity and the relationships of interest and power that shape urban development. Omar is one of the characters in this TV show. Omar is black, gay and a bandit. He lives precariously hidden in the same suburbs where he steals drug dealers, collaborates with the police and shoots to kill anyone who confronts him. Omar is a character on the fringes of everything and everyone. He lives on the fringes of the law that tries to impose the force of order, on the fringes of the codes that govern the underworld. He is a radical anti-system with his own code of ethics that is hard not to empathize with. He is persecuted by the police and the traffickers and is socially rejected because of his sexual orientation.

Keywords

The Wire, urban hacker, public space, bandit activism, architecture and fiction, architecture and conflict.

1. INTRODUCCIÓN

The Wire narra la vida de Baltimore, ciudad portuaria de 600.000 habitantes en la costa este norteamericana. La teleserie está estructurada en 5 temporadas en las que cada una aborda cinco capas que describen la ciudad: los colectivos excluidos socialmente (los bajos fondos), la infraestructura (el tráfico y contrabando portuario), la política (el ayuntamiento organismo de gestión y poder), la educación pública y los medios de comunicación. La serie se basa en un entramado de personajes que van estableciendo relaciones verticales entre los diferentes estratos que la conforman. Esta estructura aporta una visión muy precisa y real de la complejidad económica, política y social de una ciudad deprimida de Estados Unidos como es Baltimore. Es más, se trata de una de las mejores descripciones que se hayan hecho hasta el momento de la complejidad urbana y las relaciones de intereses y poder que conforman el devenir urbano.



Fig 1 - Estereotipo del hacker en el cine: Neo; The Matrix *(1999). Lisbeth Salander;* Millenium 1 *(2009). Omar:* The Wire *(2002). Fuente: Elaboración propia*

Pero, ¿quién es Omar? Omar es negro, gay y bandido. Vive precariamente escondido en los mismos suburbios en los que roba a traficantes de droga, colabora con la policía para deshacerse de sus enemigos y dispara a matar a cualquiera que le plante cara. Omar es un personaje al margen de todo y de todos. Vive al margen de la ley que intenta imponer la fuerza del orden, al margen de los códigos que rigen los bajos fondos. Un antisistema radical que se rige por un estricto código ético propio con el que es difícil no empatizar y que le hace ser perseguido por la policía y los traficantes, ser rechazado socialmente por su orientación sexual y sobre todo su negación a adaptarse a ningún colectivo social.

Omar es un nuevo tipo de activista social: el hacker urbano. Al igual que Neo en The Matrix (1999) o Lisbeth Salander en la saga Millenium (2005), representan el prototipo de pirata informático, activista que se rige por una ética basada en la conciencia e igualdad social, el conocimiento libre y la lucha contra las injusticias sociales, la corrupción y los lobbies de poder socio-económico, Omar lucha contra la ciudad *(Fig. 1).* Una ciudad injusta, deprimida, racista, homófoba y antisocial basada en las relaciones económicas y de poder. La ciudad norteamericana del siglo XXI en la que Omar no cree y contra la cual lucha y se resiste.

La ciudad contemporánea no es moral, es un ecosistema de relaciones e intereses. Una entidad autónoma incapaz de gobernarse ni de ser gobernada, en la que Omar, el hacker urbano, se presenta como uno de los pocos agentes capaz de transformarla. Su aproximación crítica y antisistema le da la capacidad de reprogramar el sistema. De establecer relaciones no viciadas entre las diferentes capas y colectivos que definen la urbe, aproximándose y estableciendo espacios de negociación capaces de transformarla en un nuevo lugar social, productivo y colaborativo.

2. HIPERREALISMO URBANO A TRAVÉS DE LA FICCIÓN

The Wire es una de los mayores éxitos de la cadena HBO, y considerada por muchos una de las mejores teleseries de la historia del cine. Está producida por el periodista y escritor David Simon y fue emitida entre 2002 y 2008. La serie se desarrolla en la ciudad de Baltimore de la costa este norteamericana. Baltimore es una ciudad deprimida de unos 600.000 habitantes, cerca de Washington, con un tranquilo estuario que le permite tener un importante puerto de mercancías. Es la cuarta ciudad de EEUU con el mayor índice de asesinatos per cápita, doblando prácticamente el índice de la posterior, lo que da una idea de su complicada condición socio económica *(Fig. 2)*.

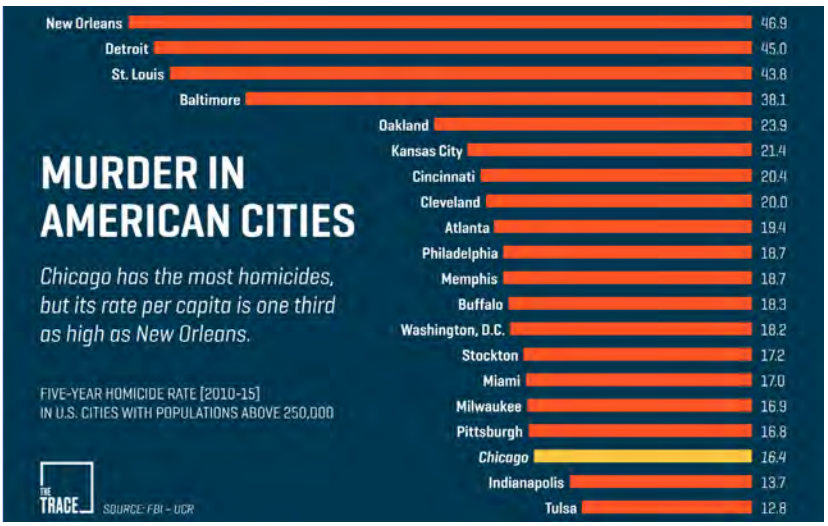


Fig. 2 - Tabla de asesinatos por ciudades de Estados Unidos.
Fuente: http://thetrace.org

En su libro *Diarios de Bicicleta*, David Byrne, explica la frustración que un ciclista urbano como él siente al tratar de recorrer la mayoría de ciudades norteamericanas. Grandes urbes que, como su ciudad natal Baltimore, han sido pensadas y diseñadas desde y para el automóvil. Grandes arterias de hormigón que seccionan y segregan la ciudad. Una apuesta de diseño urbano basada en una supuesta eficiencia de la movilidad que aíslan y marginan lugares como el centro de Baltimore, que tras las migraciones a finales de los 60 de las clases medias y altas a los suburbios y otras ciudades de EEUU, los convirtieron en zonas abandonadas, sin zonas comerciales, habitadas exclusivamente por los grupos sociales más vulnerables y con menos recursos. Es justamente en el centro deprimido, aislado y tomado por las bandas de vendedores de crack donde se inicia la trama de *The Wire*.

The Wire está estructurada en 5 temporadas. En cada una de ellas se centra una capa concreta de la ciudad de Baltimore. La primera temporada se centra en el centro de la ciudad, en los bajos fondos, la zona marginal y menos controlada de la ciudad. Su economía y relaciones sociales se basan en la violencia, la venta de droga y la extorsión y cuya población es mayoritariamente afroamericana y latina. La segunda se centra en el puerto de Báltimore. Una de las principales infraestructuras de la ciudad y también lugar de contrabando y aprovisionamiento para el narcotráfico. Una zona, controlada por la mafia griega, con una estructura y funcionamiento muy parecida a la de la mafia italiana. La tercera narra las confrontaciones, negociaciones y estrategias necesarias para alcanzar la alcaldía de esta conflictiva ciudad. Escenifica el estrato político y sus relaciones de poder. La cuarta temporada se centra en la educación pública, y sus dificultades por conseguir financiación o desarrollar programas educativos que ayuden a sacar a niños y jóvenes de la exclusión social, la violencia y un futuro más que incierto. La quinta y última temporada, está focalizada en los medios de comunicación como eje transversal y que tiene relación con todos los estratos urbanos anteriormente explicados.

Esta sucesión de capas describe perfectamente bien la complejidad política, económica, social y las relaciones de poder que estructuran una ciudad norteamericana como es Baltimore. Estos estratos urbanos están vertebrados por la ley como vector vertical que va uniendo diferentes hechos y personajes, dando coherencia y continuidad a la descripción hiperrealista de la urbe, que *The Wire* pretende. La ley se entiende como una amalgama de policías, jueces y fiscales que recorren todos los estratos de abajo arriba, estableciendo conexiones y nodos entre todos ellos. Esta estructura en red centra la atención en la comprensión de la ciudad y en la narrativa de la complejidad y no en sus personajes. Se trata de una red de nudos y

nodos en dos ejes que establece una red rizomática no piramidal ni lineal, establecida a partir de las fricciones y conflictos que van describiendo el devenir urbano entre las diferentes esferas que lo conforman.

> Pero *The Wire*, no se concentra en un personaje, ni en un lazo parentesco, ni en una familia, ni siquiera en una única comunidad. Es más, estos recursos narrativos pasan a un segundo plano. Porque se trata de construir un red urbana(...) (Carrión, 2011: 234).

Este recurso narrativo, no lineal en el que se suceden y entrecruzan personajes, estratos urbanos, acciones, hechos, leyes o propuestas políticas de diferente orden, es lo que confiere a la serie la sensación de hiperrealismo. Se trata de una narrativa literaria que se muestra como una de las mejores maneras de narrar y representar la ciudad del siglo XXI en toda su complejidad.

3. *OMAR'S COMING YO!*

Dentro del entramado de individuos, agentes y acciones que conforman la trama de *The Wire*, hay un pequeño elenco de personajes que desde una singularidad marginal, fluctúan y establecen relaciones de interés y retroalimentación entre los diferentes estratos o capas que definen la complejidad urbana en la serie. Especialmente entre aquellas que están confrontadas o luchan por la desaparición de la otra. *Omar Little*, es posiblemente el personaje más difícilmente catalogable de todos ellos.



Fig 3 - Tabla de alineamiento de The Wire. *Fuente: http://mightygodking.com/*

"¡¡*Que viene Omar*!! Es el grito de alarma que utilizan los vigilantes de los traficantes de *crack* cuando aparece Omar, recortada en mano, caminando tranquilamente por los bajos fondos de Baltimore en la poliédrica teleserie. ¿Quién es ese individuo, armado, vestido con los mismos códigos y estereotipos formales que cualquier afroamericano marginal del peligroso centro de Baltimore? Dentro del complejo ecosistema narrado en *The Wire,* ¿quien o qué es realmente Omar Little?

Omar es ladrón de traficantes, confidente de la policía, gay, lo que radicaliza su condición de marginalidad dentro de su propia comunidad, pero también pistolero y verdugo que no duda en ejecutar a sus adversarios. Usa un lenguaje poco grosero para el contexto en el que vive, es audaz tanto en sus acciones como en sus argumentaciones y sobre todo tiene un estricto código ético y moral que rige su conducta y justifica sus acciones.

De esta manera, Omar se muestra en la compleja trama de la teleserie como un personaje inclasificable. Una buena manera de tratar de entender la figura de Omar es introducirlo en una tabla de alineamiento *(Fig. 3).* Las tablas de alineamiento, son una herramienta utilizada para establecer las pautas de comportamiento de los personajes de una trama (obra de ficción, juego de rol, etc.). Los personajes en la tabla se sitúan a partir del cruce de un valor ético (el Bien vs. el Mal) y un valor moral (Orden vs Caos). El resultado de ubicar a Omar en este diagrama, aparece en el centro. Exactamente en las coordenadas en las que el valor ético y el moral se anulan o se compensan. Depende de la interpretación que se haga de dichos valores. Es el agente estrictamente neutral. Aquel que funciona por un código propio al margen de cualquier interés o relación de poder.

3.1. Omar como hacker urbano

> No sois bienvenidos entre nosotros. No ejercéis ninguna soberanía sobre el lugar en el que nos reunimos (Barlow, 1996).

La hipótesis que plantea este documento es entender la figura que representa Omar, no como un Robinn Hood de los bajos fondos o una suerte de justiciero contemporáneo en clave alternativa, sino como la escenificación de una forma de resistencia urbana que se basa en los principios propios de la ética y cultura hacker.

La ética hacker nació como consecuencia de la creación de Internet, a finales de los años 60 del siglo pasado. La Red fue creada por un grupo de investigadores y académicos autodenominados *hackers,* defensores de los valores de la distribución del conocimiento científico -abierto, compartido, manipulable y jerarquizado por meritocracia- (Tascon y Quintana, 2012, p 19). Estos conceptos, junto al acceso ilimitado a los ordenadores y cualquier fuente de conocimiento, información totalmente libre, la descentralización como estrategia ante la desconfianza por la autoridad y el beneficio común por encima de cualquier interés privado, económico o político, es lo que define la ética hacker (Levy, 1984) (Himanen, 2001).

Estos son los principios básicos de la ética hacker. Si se analiza la conducta del inclasificable Omar a partir estos principios, y la hipótesis de éste como forma de resistencia urbana, se podría definir a Omar como una suerte de hacker urbano, físico y analógico, frente a la consabida inmersión digital y virtualidad del hacker convencional.

En la última década del siglo XX, el cine ha desarrollado un imaginario muy concreto alrededor de la figura del hacker. En los años 90 aparece Neo en *The Matrix*. Un hacker informático que habita en una realidad virtual paralela. Tanto su estética pseudo cyberpunk como su posicionamiento como Elegido o salvador, le confiere un aire místico y mesiánico alejado de la figura anónima y activista del hacker informático contemporáneo. Este estereotipo en cambio, sí que se construye en la primera década del siglo XXI con el personaje de Lisbeth Salander, protagonista de la saga Milenium. La protagonista de esta ficción tiene una estética punk y una selectiva manera de relacionarse socialmente, que la sitúan en un plano más contemporáneo, totalmente estereotipado, pero poco real en cuanto a su condición de filodetective privado que resuelve casos oscuros y se toma la ley por su mano.

Frente a la construcción de estos imaginarios, estereotipados, y exagerados, emerge la figura de Omar como un nuevo prototipo de hacker del siglo XXI. Su estética es la propia del contexto en el que se mueve lo que le permite ser más o menos visible en función de sus necesidades. No opera en el mundo digital, sino que desarrolla su práctica en el espacio urbano, pero su particular código ético y el fin del mismo genera una nueva lectura del espacio público produciendo un tipo de conocimiento propio vinculado a las prácticas espaciales que en él se desarrollan.

En el análisis del comportamiento del personaje se puede observar que a pesar de ser un agente perseguido, Omar es tremendamente urbano. Se muestra siempre en la calle, en la urbe. No se esconde bajo avatares o seudónimos, horarios intempestivos o espacios secretos, sino que se muestra y recorre la ciudad constantemente. Su propia condición de bandido y conocedor del medio en el que se mueve, le permite transitar los suburbios marginales tanto como un afroamericano cualquiera, como provocar la huida de los púberes traficantes de droga con su presencia. Al igual que el hacker informático que bascula entre una vida aparentemente ordenada y otra oculta en la que ataca y desestabiliza el sistema, Omar lo hace entre la figura del afroamericano anónimo marginal del suburbio y el bandido íntegro que “solo mata a aquellos que tienen la autoridad para ordenar la muerte de otros” (Žižek 2016: 210).

Si se establece la analogía entre internet como un espacio abierto, público y libre en el que prácticamente todo el posible, y el espacio público, la ciudad, como la versión física, analógica en la que casi cualquier práctica individual o colectiva es posible, Omar camina y con sus paseos y prácticas espaciales reconfiguran y redefinen el espacio urbano como si de un hacker reescribiendo código se tratara. De echo Omar se puede entender como una forma hiperbólica de resistencia urbana. Si se interpreta la calle, los bajos fondos, como un segmento de resistencia al poder, el control de las élites y los estratos producti-

vos -la infraestructura, la política, la educación, la ley y el orden…- entonces se puede entender a Omar como la resistencia de la resistencia. De ahí la hipérbole y figura de hacker urbano y activismo bandido.

3.2. Resistencia vs pasividad urbana

> Pretendemos librar una guerra en contra de los narcóticos, pero en realidad, simplemente estamos brutalizando y deshumanizando una clase suburbana que no necesitamos más como recurso laboral […] *The Wire* no fue una historia sobre América, es sobre la América que hemos dejado atrás […] La guerra de las drogas es ahora una guerra contra la subclase. Esto es todo lo que hay. No tiene otro significado (Moyers Simon, 2011).

Tal como explica Carrión en su ensayo *Teleshakespeare*, *The Street*, los bajos fondos, es el único estrato urbano que sobrevive y va mutando constantemente dentro del ecosistema hiperrealista que describe *The Wire* (Carrión, 2011: 236). Es la única capa urbana que no fracasa, que no tiene problemas de leyes, económicos o reglamentos. Se trata de un espacio que se transforma constantemente y en el que la figura de Omar como recodificador de ese lugar se puede convertir casi en el único agente capaz de formatearlo y transformarlo desde su radicalidad y marginalidad, con el fin de mejorar el mundo o en este caso ese espacio urbano.

Sin embargo, a pesar de la visión romántica de la resistencia por parte de un o unos pocos individuos capaces de cambiar y mejorar un sistema organizado por las élites que oprime y manipula a las clases marginales y vulnerables, Zizek plantea en su particular interpretación de la serie justamente lo contrario.

> Esta tensión entre las instituciones y la resistencia de los individuos limita el espacio político de *The Wire* a un modesto reformismo social-demócrata individualista: los individuos pueden intentar reformar el sistema, pero este último siempre triunfa. Lo que esta noción no puede captar adecuadamente es la forma en que estos individuos en su lucha, pierden ellos mismos su inocencia [...] si no que incluso si permanecieran honestos y honrados, listos para arriesgarlo todo, sus actos simplemente se convierten en algo irrelevante o fallarán ridículamente, proveyendo de un nuevo ímpetu a la misma fuerza a la que se oponen (Žižek 2016: 316).

A partir de esta premisa, desarrolla todo un recorrido en el que a partir de Foucault "que enfatiza cómo el poder se apropia de la resistencia, de forma que los mecanismos de poder dominan el campo totalmente y nos convertimos en sujetos del poder precisamente cuando nos resistimos a él" (Žižek 2016: 374); Bertold Brecht, Ayn Rand o el propio *pesimismo hiperrealista y trágico* de Simon, en el que enuncia que finalmente:

> (...) ¿cual es el estatus de la resistencia (utópica) en *The Wire*? ¿No es más que un momento dentro de la totalidad del sistema? ¿Son los actos individuales de resistencia por parte de Moco y Omar, Freamon y McNulty, tan solo el anverso del sistema que los sostiene? De ser así, la respuesta es obvia, aunque contra-intuitiva: la única forma de para el sistema actual es dejar de resistirse a él (Žižek 2016: 405).

Esta teoría de la no resistencia como única herramienta capaz de cambiar el sistema, simplemente por mantenerse pasivo y dejar que se desmorone o colapse por su propios mecanismos internos, viene avalada por los ejemplos del colapso del sistema económico socialista de la antigua URSS, o la dependencia que tiene del mercado negro la propia supervivencia del estado cubano, o la falta de estabilidad que mostró el euro durante la crisis financiera del 2008.

En la deriva anteriormente narrada se está estableciendo una analogía entre el sistema capitalista como base fundamental del estado del bienestar en occidente y la ciudad como sistema de organización espacial en el que se basa y vive, según la ONU, más del 50% de la población mundial. En este cambio de escala, pasando del sistema urbano al sistema económico, así como de una entidad física -la urbe- a una abstracta - capitalismo-, se pierde y diluye tanto la complejidad propia del ecosistema que narra *The Wire*, como la lectura espacial de las prácticas que definen y configuran el espacio urbano.

4. ACTIVISMO BANDIDO

Retomando la figura de Omar, como personaje singular, marginal dentro de la marginalidad, y capaz tanto de negociar como de enfrentarse al submundo al que pertenece a la vez que a las leyes que imponen el orden y el control en la ciudad, como a los jueces y policías que imponen dicho orden, parece difícil encasillarlo como agente antisistema desde un punto de vista político.

Sin embargo, y tal y como se ha intentado demostrar a lo largo del texto, el posicionamiento estereotipado de Omar en todos y cada uno de sus códigos y comportamientos le otorgan una capacidad de abstracción y réplica dentro del inventario de personajes que conforman los personajes de *The Wire*. Esta capacidad de réplica se muestra drásticamente cuando es asesinado casi al final de la última temporada de la serie, y casi inmediatamente su rol de ladrón de ladrones es asumido por otro de los jóvenes afroamericanos del barrio. Sin que entre ellos existiera conexión o relación alguna. De nuevo la figura del activismo bandido se materializa en carne y hueso, aunque este tipo de comportamiento fuera más propio de un entorno líquido o digital en el que nada muere o desaparece. Sino que se reconfigura, amplía, expande o transforma en una nueva versión de un determinado código digital.

Si finalmente se da por válida la hipótesis de que una posición de neutralidad, independencia o incluso indiferencia crítica ante las normas, leyes y órdenes que organizan y gestionan la ciudad,[1] es una de las posiciones óptimas para observar críticamente la metrópolis, se puede afirmar que los valores propios de otros ámbitos como lo son en este caso la ética y cultura hacker, se muestran como herramientas críticas de reconfiguración y crítica del espacio urbano. Lo que a lo largo del texto se ha dado en llamar activismo bandido.

A pesar del interés que suscita la lectura de la ciudad como metáfora de un sistema económico y social, se puede afirmar que las metrópolis del siglo XXI sobrevivirán a éste u otro sistema, ya que así ha sido a lo largo de la historia de la humanidad. Sin embargo, si que parece oportuno, trasladar la teoría de la no resistencia como posible estrategia de cambio y transformación de un sistema complejo a la reconfiguración de un espacio decadente y corrupto como es Baltimore en *The Wire*. Se trata de la idea de *no futuro* dentro de un sistema, como espacio de oportunidad de nuevos modelos (urbanos).

Frente a las prácticas de resistencia (política) y confrontación iniciadas en los años 70 del siglo XX, por los movimientos sociales como instrumento de transformación y cambio social, la pasividad fría y calculada frente a estadios de decadencia y corrupción -social, política y urbana-, parece en sí misma una estrategia posible y susceptible de ser incorporada al imaginario de tácticas de transformación urbana establecidas en este texto como activismo bandido.

BIBLIOGRAFÍA

BARLOW, J. (1996). Declaración de Independencia del Ciberespacio. Disponible en http://www.uhu.es/ramon.correa/nn_tt_edusocial/documentos/docs/declaracion_independencia.pdf (última consulta: 18 marzo 2017).

BYRNE, D. (2011). *Diarios de bicicleta.* Barcelona: LITERATURA RANDOM HOUSE.

CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

HIMANEN, P. (2001). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Destino

LEVY, S. (1984). *Hackers. Heroes of the computer revolution.* New York: Dell.

MOYERS, B.; SIMON D (2011). *The Stright Dope.* Disponible en https://www.guernicamag.com/simon_4_1_11/ (última consulta: 30 junio 2020)

SIMON, D., PELECANOS, G., FRESÁN, R., HORNBY, N., CARRIÓN, J., DE LOS RÍOS, I; FUGGLE, S. (2010). *The wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión*. Madrid: Errata Naturae.

TASCÓN, M.; QUINTANA, Y. (2012). *Ciberactivismo*. Madrid: Catarata.

ŽIŽEK, S. (2016). *The Wire* (Vol. 4). Barcelona: dpr-barcelona.

[1] Y con ello los cuerpos, acciones y agentes que la habitan y conforman.

LAS CIUDADES EN *THE WALKING DEAD*: IMÁGENES DEL MUNDO

Cities in The Walking Dead: Images of the World

Arturo Encinas Cantalapiedra
Universidad Francisco de Vitoria de Madrid
arturo.encinas@ufv.es

Resumen

El objetivo de esta disertación es clarificar los posibles sentidos de la ciudad en tanto que imagen del mundo en la serie de televisión *The Walking Dead* (Frank Darabont y Angela Kang, 2010-). Para ello se explorarán los elementos de mundo que son objeto de imitación poética en la serie y que se manifiestan preferentemente en la ciudad. Se seguirá la metodología de los mundos posibles, repensada desde autores como Paul Ricoeur, Gadamer o García-Noblejas. La serie presenta un mundo infestado de zombies. Las ciudades se han convertido en sitios inhabitables, pero también otros muchos lugares lo son. Diversos grupos humanos responden a esta situación límite fundando nuevos espacios urbanos alejados de las urbes tradicionales. Los asentamientos se construyen a modo de microciudades o pequeños mundos que son expresión de diferentes antropologías.

Abstract

The aim of this dissertation is to clarify the possible senses of the city as an image of the world in the television series *The Walking Dead* (Frank Darabont y Angela Kang, 2010-). We explore the elements of the world that are are poetically imitated in the series. The city is the preferent simbol of The Walking Dead to manifest this elements of the world. The methodology of this investigation is Possible Worlds Theory, moreover we pay attention to hermeneuthic authors such as Paul Ricoeur, Gadamer or García-Noblejas. The series presents a world infested by zombies. Cities have become uninhabitable sites, but also many other places. Various human groups respond to this borderline situation by founding new urban spaces away from traditional cities. The settlements are built as microcities (small worlds) that express different anthropologies.

Palabras clave

The Walking Dead,
teoría de los mundos posibles, ciudad.

Keywords

The Walking Dead,
Possible Worlds Theory, city.

1. INTRODUCCIÓN[1]

Guardini (2014: 64) utilizaba la expresión «mundo existencial» para referirse a la forma concreta en la que la persona habita la realidad real. El mundo existencial es distinto del mundo astronómico, esto es, el universo material que estudia la ciencia positiva. El mundo existencial cuenta con la dimensión astronómica y con algo más. La distinción no es exclusiva de Guardini, también la desarrollan con su propio lenguaje Zubiri (2006; 2010) Gadamer (1990; 456-457) o Marín (2019); éste último dirá que el mundo es «lo que le ocurre al universo por la presencia del hombre» (Marín, 2019: 461). Lo que nos proponemos en este artículo es conocer la imagen de este mundo existencial (o, simplemente, mundo) que ofrecen las ciudades en *The Walking Dead* (Frank Darabont y Angela Kang, 2010-).

Ni la cuestión de la ciudad (Brett Greeley, 2012: 49-56) ni la del mundo (Aguado Peláez, 2014: 297) han pasado desapercibidas en el estudio de la serie; también son asuntos habitualmente aludidos en textos sobre los zombis en la ficción (Martínez Lucena, 2012: 43, 60; entre otros). Este relato televisivo reconoce una gran importancia a las ciudades, a pesar de que (o quizá precisamente por ello) los protagonistas opten preferentemente por vivir fuera de éstas. Desde el punto de vista de la reflexión poética, puede resultar muy interesante conocer la imagen de la ciudad en un mundo posible que imagina cómo sería el fin del mundo tal y como lo habitamos.

The Walking Dead (al igual que otros relatos con zombis antes y después de ella) puede interpretarse en clave de reflexión poética sobre nuestro propio mundo y nuestra forma más eminente de vivirlo: la ciudad, que es «un hacerse cargo (una precomprensión) del mundo» (Marín, 2019: 145). Guardini diría que la interioridad (humana) es capaz de construir el mundo como «verdad comprendida» (Guardini, 2014: 113). Tanto la idea de precomprensión del mundo como la de verdad comprendida se refieren a aquello que sustenta nuestro modo de situarnos ante lo real, lo que se tiene en cuenta para proyectar la vida en orden a su realización plena. Estamos hablando de la pretensión en el sentido que apunta Marías, «figura programática de existencia» (Marías, 1955: 179). En el mundo existencial se está desde una pretensión, que puede ser tanto privada como colectiva y que supone una precomprensión del mundo, una verdad comprendida. La pretensión colectiva se encuentra especialmente presente en la conformación de la ciudad.

Lo que proponemos, por tanto, es un ejercicio análitico/interpretativo. Puesto que lo que nos interesan son los posibles sentidos de la imagen de mundo expresada en los núcleos urbanos, consideramos pertinente acudir a la teoría de los mundos posibles. No existe una única teoría de los mundos posibles y no todas emplean la misma noción de mundo. La idea de mundo existencial que manejamos se refiere a un sistema de posibilidades vitales fundadas en la realidad y orientadas a la realización de un proyecto vital auténticamente humano. De entre todas las propuestas teóricas acerca de mundos posibles la que más desarrolla esta idea de mundo es la de García-Noblejas (1984; 2005), que la formula como teoría de los mundos posibles poéticos. Su propuesta está fundamentada: en la *Poética* de Aristóteles, que habla de la poética como mímesis de la acción humana; y en el pensamiento de Paul Ricoeur, que sugiere también la mímesis de mundo[2]. Preguntarse por el sentido de las ciudades como imagen de mundo en *The Walking Dead* es tanto como esclarecer la mímesis de mundo y de posibilidades (acciones) que la serie ofrece por medio de sus ciudades.

Algunos modelos de análisis derivados de otras teorías de los mundos posibles identifican tipos de mundos, relaciones de accesibilidad y otros elementos. La teoría de los mundos posibles poéticos (más filosófica que literaria, no porque rechace lo literario, sino porque lo integra en un discurso filosófico) se separa de las otras teorías en este punto. Puesto que cada obra es única, y más genuina será cuando mayor sea su logro poético, parece adecuado acercarse a ella según el juego que la obra misma propone. Nuestra metodología, por consiguiente, no consiste tanto en la aplicación de un modelo de análisis como en un discernimiento prudencial. Consiste en preguntar a la serie cómo reclama ser interpretada

[1] Este trabajo se inscribe en el seno del Grupo Estable de Investigación «Imaginación y mundos posibles», de la Facultad de Comunicación de la Universidad Francisco de Vitoria (UFV).

[2] La ampliación de la mímesis de acción a mímesis de mundo ya ha sido ensayada por Abellán-García Barrio en el estudio de las vigencias familiares en la novela *1984* (2020).

y explicada, dialogar con ella sobre los asuntos que le interesan. Nuestro modelo de análisis se conforma en diálogo con la obra. El ejercicio está en sintonía con el que lleva a cabo Auerbach en *Mimesis* (2015). Allí Auerbach no sólo estudiaba el argumento o tema general de los textos, sino que muy especialmente analizaba el estilo literario, entre otras cosas. Por nuestra parte, vamos a centrarnos en las líneas generales que marca el guion de la serie, esto es, en el argumento, en la fábula. Dejaremos a un lado la dimensión audiovisual: realización, iluminación, montaje, entre otros aspectos. Esta es una limitación de nuestro trabajo, por lo que aquello que concluyamos debe ser entendido de este modo y seguramente convenga ampliarlo en otro momento prestando atención a los elementos puramente audiovisuales de *The Walking Dead*.

Se ha hecho habitual la afirmación acerca de la ciudad como un personaje más en la ficción. A este respecto, es importante recordar que, desde el punto de vista dramático, esta aseveración ofrece algunos problemas. Que una ciudad, en su dimensión más físico-urbanística, tenga mucha importancia no significa que sea afectada por una cuestión dramática de la misma forma que un personaje. La ciudad, en tanto que mero espacio material, no es afectada por cuestión dramática alguna; no así la colectividad que habita la urbe. A este grupo humano nos podemos referir metafóricamente como «ciudad». La ciudad, en tanto que espacio físico, es un actante. Ahora bien, la ciudad, en tanto que imagen de mundo, declaración de una pretensión colectiva, o expresión de una verdad comprendida, remite a una forma de habitación, esto es, da noticia de una acción (o muchas) en la realidad real y concreta. El espacio urbano no puede responder por sí mismo a una cuestión dramática, pero un personaje siempre responderá a una cuestión dramática desde un mundo concreto y desde una pretensión. En el ámbito del discurso ficcional, la ciudad así entendida tendría una dimensión simbólica: posee valor como escenario y, al tiempo, remite a algo más que a la mera escenografía. Lo que se analiza de las ciudades en *The Walking Dead* parte de la materialidad de este espacio físico y apunta más allá de su mera fisicidad: una imagen de mundo. Sirvan estas pocas palabras como aclaración metodológica sobre nuestro marco teórico.

The Walking Dead, considerada desde el punto de vista de sus ciudades, parece desarrollarse en dos fases. La primera se refiere a Atlanta (Georgia) y la segunda a Washington D.C. En un primer momento, por tanto, atenderemos a las cinco primeras temporadas, que están emplazadas en Georgia, y en segundo lugar estudiaremos las siguientes cinco temporadas, que tienen por escenario el estado de Washington D.C. En cada caso constataremos qué ocurre en esas ciudades, cuáles son sus zonas urbanas más relevantes para la trama y qué relación tienen tanto con los supervivientes como con los zombis. A la vez, trataremos brevemente la respuesta habitacional de los personajes a la situación de las ciudades tras la crisis zombie[3]. Tanto las ciudades devastadas como los nuevos proyectos urbanos sugieren precomprensiones del mundo, pretensiones colectivas o proyectos de vida. Finalmente, ofreceremos una visión sintética del recorrido y sus resultados más relevantes.

2. LAS CIUDADES EN *THE WALKNIG DEAD*

Desde una perspectiva filosófica, Marín ha estudiado en su reciente *Mundus* (2019) en qué sentido la ciudad es mundo existencial. La ciudad «es la forma material de la autoconciencia del mundo, o el lugar donde tiene lugar su comparecencia para sí mismo […] Habitar la ciudad es participar de lo mundial del mundo» (468) en sus múltiples facetas: mercado, porque convierte el mundo en mercancía en el sentido en que lo resume concentradamente y lo hace disponible (146-150); estadio, porque reconoce al primero en el pódium como el mejor, el modelo de libertad para todos (150-157); teatro, porque hace de la existencia una representación (157-161); ágora, porque eleva al podio del campeón del concepto al que gana en el debate gracias a la fuerza de sus argumentos y a la retórica (161-169); y templo, porque convierte el mundo (que se posee) en ofrenda (169-178). Sucede también que, para muchos, la ciudad suele ser el espacio existencial donde se manifiestan preferentemente los dos aspectos del mundo del hombre: el adentro, el hogar, el lugar del retorno, de él se sale y al él se retorna (58-73); el afuera, que

[3] A pesar de que se ha impuesto la expresión «apocalipsis zombi» evitaré usarla, ya que reduce e, incluso, trastoca el sentido fundamental de la palabra «apocalipsis». En su lugar, hablaré de «desastre zombi», «crisis zombi» o «evento zombie», expresiones que se ajustan adecuadamente a la realidad que se pretende señalar cuando se dice «apocalipsis zombi».

se abre en el salir, la amistad por la que se sale al mundo para adentrarse en él, eligiendo un modo de existencia (95-101; 125). Aquí tenemos un poco más desarrollada la noción de mundo que expusimos en la introducción en relación a la otra noción que nos ocupa, la de ciudad. Estas generalidades fenomenológicas y antropológicas de la ciudad podrán aparecer o no en *The Walking Dead*, pero conviene tenerlas presentes porque sensibilizan la mirada, son una herramienta de análisis adecuada a la teoría de los mundos posibles y ayudan a ordenar el discurso[4].

En las cinco primeras temporadas de *The Walking Dead* el grupo de supervivientes recorre y se instala en diversos lugares del estado de Georgia, pero la ciudad más relevante y la que tiene mayor presencia es Atlanta. Aquí podría hablarse de una primera fase, marcada por la huida de la ciudad (2.1). Las siguientes cinco temporadas se desarrollan casi por completo en el estado de Washintong D.C. y prácticamente en ningún momento aparece ninguna ciudad, a excepción del primer episodio de la temporada novena ("A New Beginning"), en el que realizan una expedición a un museo del que sustraen algunos objetos. Este es un primer dato relevante: los supervivientes se alejan progresivamente de las ciudades y se instalan en pequeñas poblaciones que modifican de acuerdo a las necesidades surgidas tras el desastre zombi. A estas últimas cinco temporadas llamaremos segunda fase o refundación de la ciudad (2.2).

2.1. Primera fase: Atlanta (Georgia), la huida de la ciudad

Hay quien ha señalado que la entrada de Rick a caballo en la ciudad de Atlanta -por una autopista colapsada en los carriles de salida y relativamente despejada en los de entrada- es «una poderosa metáfora del monstruo en el que se ha convertido la gran ciudad capitalista» (Bernárdez Sobreira, 2013: 148). La ciudad por excelencia en *The Walking Dead*, Atlanta, es la imagen del fracaso de una civilización, del colapso de una forma de entender y habitar la realidad; es la imagen, en definitiva, del fin de un mundo, vestigio de un modo de vida que ahora se revela insuficiente.

En cierto modo una civilización supone una figura de mundo. Por eso, cuando se afirma que el zombi supone un «levantamiento masivo y hostil contra la civilización» (Pérez Rufí y Pérez Rufí, 2018: 126) entendemos que el zombi, también en *The Walking Dead*, es una imagen poética de la destrucción del mundo o, más bien, indica que aquello que se creía mundo, o no lo era en verdad o lo era en un grado bajo, insuficiente. Tradicionalmente el zombie se caracteriza por ser un agente irracional destructor (Pérez Rufí y Pérez Rufí, 2018: 126-127). Por contraposición, la acción que conduzca al mundo auténtico habrá de ser racional y constructiva, creativa; éstas son notas de la auténtica humanidad. Podría decirse que el hombre también puede comportarse de forma irracional o destructiva. Es cierto. El hombre puede destruir, pero no es esta la manifestación más elevada de su peculiaridad ontológica. Dice más del hombre la creación que la destrucción. ¿No vemos en los supervivientes más nobles el anhelo de construir algo racional (que no racionalista) y creativo, el ámbito de la vida humana auténtica?

Brett Greeley afirma que las ciudades de *The Walking Dead* son megalópolis horribles donde la persona tiene muchas posibilidades, pero también pierde otras (Brett Greeley, 2012: 50). En el caso de la serie de AMC esas posibilidades que pierde son valoradas como las verdaderamente importantes, mientras que las posibilidades que se ganan son las que conducen a un tipo de existencia análoga a la del zombi. Con respecto a las posibilidades, Greeley también ha señalado que el final de la primera temporada, tras la explosión del Centro de Control de Enfermedades, es la confirmación de que la ciencia y la tecnología no salvan a los supervivientes, por lo que no hay motivos para permanecer en las ciudades (Brett Greeley, 2012: 49). Y añade: «Tanto los zombis como sus arruinadas guaridas urbanas dan testimonio del mismo miedo a que la Modernidad nos vuelva inhumanos » (Brett Greeley, 2012: 50).

En los relatos de zombis es canon encontrar ciudades hostiles e inhabitables donde, con mucha seguridad, la persona se verá atrapada y morirá (Bernárdez Sobreira, 2013: 161). La idea de que el mundo auténtico está fuera de las ciudades es constante. De muchas maneras se sugiere que la ciudad es

[4] Cabe decir que la ciudad es sólo un modo de enfocar el estudio del mundo posible de *The Walking Dead*. Existen otras opciones muy fecundas que no trataremos aquí, como la cuestión de la sepultura y su vínculo con el hogar; no en vano, la serie plantea una auténtica crisis tanto de la sepultura como del hogar.

sinónimo de muerte. En primer lugar, Atlanta es lugar de sacrificios. El abandono de Merle Dixon en aquella azotea en la primera temporada ("Guts") está revestido de gestos sacrificiales. La muerte de Beth Greene en el hospital de Atlanta ("What Happened and What´s Going On"), aunque muy diferente a la de Merle, también posee rasgos que recuerdan a una suerte de ofrenda humana. Ambos sacrificios humanos (el primero simbólico, pues terminó en una mera mutilación) tenían como fin la pacificación de una comunidad y fueron ineficaces. La serie no los presenta explícita y conscientemente como tales, pero sus formas y resultados no engañan.

En segundo lugar, los emplazamientos dramáticamente más relevantes de Atlanta suelen remitir a las ideas de la muerte, la transitoriedad, o una vida encorsetada y poco libre. Veamos tres ejemplos: a) El hogar Geriátrico de Atlanta ("Vatos") seguirá estando habitado en tanto que los ancianos continúen con vida; todo indica que, cuando fallezcan, sus bondadosos cuidadores buscarán nuevos horizontes. b) El Centro de Control de Enfermedades terminó autodestruyéndose y se cobró la muerte del Dr. Jenner y de Jackie ("TS-19"). c) El Grandy Memmorial Hospital (quinta temporada), a pesar de conformarse como una estructura social muy estable y segura, cercena grandemente las libertades de los sujetos, pues, incluso si algún miembro de esta microsociedad se escapa, el hospital movilizará a sus agentes armados para traer de vuelta al fugado y obligarle a saldar sus deudas[5]. Tampoco debe olvidarse que los abusos de autoridad en este hospital son habituales, conocidos y consentidos. Grandy Memmorial Hospital es una cárcel en la que uno nunca termina de devolver lo que debe y, por lo tanto, está encerrado. Es significativo que esta sea la comunidad que menos maltrecha queda tras la llegada del grupo protagonista. En este sentido se parecen mucho al colectivo de zombis.

En tercer lugar, nos percatamos de que ninguna de las diversas manifestaciones genuinas de la ciudad (mercado, estadio, ágora, etc.) tienen vigencia en Atlanta (ni en Washington). Tampoco cabe en ella el auténtico mundo como afuera ni como adentro. Fijémonos en este último aspecto, el hogar. La ciudad ya no es el hogar porque no es lugar al que retornar; pareciera que todo retorno puede terminar trágicamente: la huida de Merle, la muerte de Beth, etc. Sin embargo, el sujeto no puede asumir con facilidad la carencia de un lugar al que retornar, un hogar, con todas las connotaciones «familiares» que se le quieran atribuir. Es cierto, sobre todo en las tres primeras temporadas, que ese mundo que intentan fundar constantemente los personajes tiene un aire de familia. Es claro que este comienzo, como es lógico, reproduce o continúa el mundo tal y como lo han conocido, que sigue viviendo en su interior y que tiene su manifestación más clara en la familia (Bernárdez Sobreira, 2013: 170; Aguado Pérez, 2014; Pérez Rufí y Pérez Rufí, 2018: 133). Pero, ¿no es lógico que intenten reproducir el orden anterior como modo más inmediato de escapar de la nada?[6] Habríamos de preguntarnos, también, si esta evidencia no subraya la necesidad de fundar un hogar-mundo o mundo-hogar en medio del caos, si no expresa la necesidad de tener un punto de referencia a partir del cual resituarse en el mundo. La necesidad de un mundo familiar, un mundo-hogar, como primera respuesta a la destrucción del mundo previo parece la empresa antropológicamente más coherente: antes de la salida al mundo es preciso el proceso previo de fundación del mundo como adentro al que volver, y eso está especialmente presente en este intento de los supervivientes por fundar algo parecido a una familia o a una comunidad familiar. *The Walking Dead*, así entendido, es un clamor por un mundo como adentro, el lugar seguro del desarrollo de las dimensiones más esenciales de la vida que nos posibilitan para vivir el a través de la existencia. No olvidemos que esas ciudades destruidas son símbolo de lo que la civilización reconoce como su hogar. Lo que está destruido es el hogar, esto es claro en la vuelta de Rick a su casa deshabitada en el primer episodio, o en su crisis matrimonial con Lori. Lo que se ha destruido es el hogar.

Otro elemento que enfatiza el acento familiar en *The Walking Dead* es la incertidumbre en torno a las leyes ¿Es riguroso decir que es un mundo sin ley? En parte sí y en parte no. Realmente, las leyes

[5] Martínez Lucena ya señaló que el mito del zombie sirve, entre otras cosas, para pensar en las condiciones de posibilidad de la libertad (2012: 31).

[6] Así hay que entender seguramente lo que otras veces se ha indicado sobre The Walking Dead: en ella domina una obsesión por la seguridad que está por encima de los derechos y las libertades; esta fijación sería un eco del 11-S, otro lugar común en el análisis de la serie (Aguado Peláez, 2014). ¿No se trataría, además de eso, de una muestra más de la necesidad de protéger la existencia frente a la nada?

«vigentes» en este momento son muy semejantes a las leyes naturales en la familia y en las relaciones vecinales más estrechas. Esta aparente desaparición de la ley y del aparato que la hace eficaz no es más que otro elemento que habla de esa familiarización del grupo.

La necesidad de la fundación del hogar hay que entenderla en relación con las influencias del cine western en *The Walking Dead*. El impacto de este género en la serie de AMC ya ha sido señalado y estudiado (Blanc, 2012: 173-174; Bernárdez Sobreira, 2013: 156-160; Morales Domínguez, 2016: 3027-3032). Lo que podemos añadir es la necesidad de la fundación de un mundo como adentro, o, más bien, un nuevo mundo en tanto que comienzo. El western es un mito fundacional que tiene muchas concomitancias con los esquemas míticos cosmogónicos. Esos mismos modelos ejemplares de la fundación del mundo aparecen adaptados en la serie. Fuera del mundo está la nada (Guardini, 2014: 79-82) que amenaza con ahogar al superviviente, por lo que conviene ampliar los límites del todo de la existencia, ganar espacio existencial. En el siguiente apartado seguiremos este razonamiento cuando expongamos la figura del héroe civilizador o mundificador.

2.2. Segunda fase: Washington D.C., la refundación de la ciudad

La segunda fase de The Walking Dead, a partir de la sexta temporada, lo hemos dicho, transcurre en el estado de Washington D.C. La ciudad de Washington no aparece nunca, a excepción de la incursión del grupo de supervivientes en un museo en la temporada novena (“A New Beginning”). Washington D.C. es uno de los últimos falsos lugares-salvación que mueven a los protagonistas. Antes de él peregrinaron inútilmente a Terminus, “santuario para todos” (así rezaba su lema), que resultó ser un nido de canívales. A Terminus llegaron huyendo del Instituto Correccional del Oeste de Georgia, una prisión, que también concivieron como un lugar seguro. Antes de la prisión los supervivientes se instalaron en la granja de Greene que, hasta la llegada de una marea zombi, parecía ser su salvación tras el desengaño en Atlanta.

La segunda fase de la serie muestra más decididamente el rechazo de la ciudad anterior al evento zombi. Este tramo del relato se mueve entre cinco asentamientos que pretenden ser la alternativa a la ciudad: Alexandria, Hilltop, Reino, Santuario y basurero. Habría que añadir un sexto cerca de la costa de Virginia, Oceanside. Dentro de esta segunda fase de la serie existe, a su vez, otra división: dominio del Santuario (temporadas sexta, séptima y octava) y época de autogestión y colaboración entre comunidades (temporadas novena y décima). Ambos momentos parecen encarnar una de las grandes propuestas del relato de zombis: recuperar el valor de la familia o pequeña comunidad como alternativa posible a la masificación zombificante de las grandes urbes (Brett Greeley, 2012: 50; Bernárdez Sobreira, 2013: 153). Estas comunidades parecen ser un eco de Woodbury (temporadas tercera y cuarta), a veces de su cara amable y otras de su rostro oscuro. Se ha indicado que Woodbury, Alejandria o Hilltop, las zonas seguras, opuestas a las zonas no seguras, que podrían ser Atlanta o Washington D.C., encarnan características de: las *ege cities*, esto es, ciudades satélite con bastante autonomía en su relación con la gran urbe; y las *gated communities*, las urbanizaciones rodeadas por sistemas de seguridad (Bernárdez Sobreira 2013: 161).

La segunda fase desarrolla algo que puso de relieve el Gobernador en Woodbury: el pequeño proyecto de ciudad es un reflejo del responsable de esa comunidad. Woodbury era un lugar limpio, afable y próspero; pero en la noche sus habitantes acudían a una suerte de estadio mínimo en el que contemplaban luchas y espectáculos atroces. Por su parte, aunque el Gobernador era aparentemente tan inmaculado, cálido y saludable como la miniciudad, en su interior escondía un ser infernal. En *The Walking Dead* encontramos varios jerarcas o tipos humanos capaces de proyectarse como propuestas antropológicas incluso en la misma estructura de sus ciudades. Al igual que el héroe mitológico arcaico y el héroe del western, el héroe de *The Walking Dead* es un héroe civilizador o mundificador: es promotor eminente de un mundo posible, esto es, de una forma ética y antropológicamente viable de habitación de este nuevo universo. El héroe mundificador es el promotor de un proyecto urbano. Podemos estar deacuerdo en que los cabeza de las comunidades son constructores de ciudades, pero, ¿todos ellos pueden ser considerados éticamente héroes mundificadores, creadores del ámbito de lo auténticamente humano? El grado de logro del mundo de cada microciudad se corresponde con la altura moral de sus guías[7].

[7] En casi todos los grupos humanos en *The Walking Dead* hay un centro o líder. No son masas indiferenciadas. Los grupos que

Fijémonos en cuatro comunidades pre-Rick Grimes:

- Alexandria está gobernada por la idealista Deanna Monroe, una excongresista que ha conseguido hacer de su proyecto urbano una zona segura. No existen grandes diferencias entre las viviendas de unos y otros. Todos se dedican a labores que tengan beneficio para la comunidad y, a la vez, sean cauce para el desarrollo de las vocaciones particulares. Las murallas de Alexandria son grandes láminas de metal apuntaladas.

- El discurso oficial dice que el bondadoso y magnánimo rey Ezekiel ha conseguido que el Reino viva en paz de una forma semejante a Alexandria; pero todo ello es una gran mentira, Ezekiel oculta a sus «súbditos» que, en realidad, rinden pleitesía al Santuario. Aquí sí existe una cierta diferencia espacial, pues vemos a Ezekiel ocupando un puesto privilegiado en un teatro que funciona como sala del trono. Sus murallas parecen robustas, pero menos resistentes que las de Alexandria.

- En el caso de Hilltop, gobernado por Gregory, un cobarde miserable y pragmático, sus habitantes son conscientes del dominio que el Santuario ejerce sobre ellos. Además, las diferencias urbanísticas hablan de una separación todavía mayor entre el líder y los liderados: Gregory vive en una gran mansión de tres pisos mientras el resto debe conformarse con unos barracones precarios. Sus murallas son de madera.

- El despiadado Negan es el dueño y señor del Santuario, una antigua fábrica. El lugar está organizado según un sistema de clases que sigue los mismos niveles de la estructura del edificio: arriba del todo, rodeado de comodidades y personal a su servicio, está Negan; inmediatamente por debajo de él están sus lugartenientes, quienes colaboran en la gestión del lugar y gozan de habitaciones propias y recusos exclusivos; en lo más bajo está el resto, viven con lo mínimo y prácticamente no tienen posesiones. El Santuario no cuenta con murallas, sólo con un entrerrejado poco ambicioso.

En el contraste entre estos cuatro proyectos urbanos se diferencian distintas pretensiones individuales que dimanan del líder, centro de la comunidad, que, a su vez, informan la pretensión colectiva (más o menos asumida, más o menos impuesta). Mientras que en Alexandria encontramos un modelo de mundo que armoniza las diferencias de sus miembros en la igualdad de sus dignidades, en el Santuario rige una clasificación materialista de las personas que les aboca a un destino u otro. Nótese también que las murallas de las microciudades parecen ser una imagen de la altura moral del jerarca correspondiente.

Sea como fuera, difícilmente puede apelarse al relativismo moral para aceptar como igualmente válidos estos cuatro modelos de mundo. Sabemos que existe una diferencia entre el logro del mundo dominado por los salvadores del Santuario (temporadas sexta, séptima y octava) y el logro de mundo en el periodo de colaboración entre comunidades (temporadas novena y décima). Este segundo momento es un mundo más auténtico. Esto se puede entender si estudiamos desde la perspectiva de los mundos posibles poéticos dos aspectos fundamentales de *The Walking Dead* (que también son comunes a gran parte de la ficción con zombis): la desaparición del Estado y el retorno a lo primitivo y lo natural.

Llama la atención, no sólo que la plaga zombi haya borrado de la faz de la tierra al Estado y las instituciones, sino que los personajes, desde muy pronto, no confían en que el aparato gubernamental venga en su ayuda. Sin Estado, sin agentes que hagan cumplir unas leyes, se refuerza la imagen de un mundo desarticulado. Las leyes americanas son tan vigentes en *The Walking Dead* como las leyes romanas del siglo I d.C. Muchos académicos se han percatado de esta circunstancia y ahora nosotros señalamos un descubrimiento subsiguiente: desde el origen del desastre en la primera temporada hasta la firma de la constitución entre Hilltop, Alexandria, Oceanside y el Reino en la novena (“Te Calm Before”) se

se prestan a una mayor indiferenciación entre sus miembros, incluido el líder, encarnan modelos morales más imperfectos: los caníbales, los susurradores, los lobos, etc. Estos grupos tienen un centro, pero menos evidente que el grupo de Rick u otros semejantes. Cuanta mayor mímesis existe de los comportamientos de los caminantes por parte los humanos, peor valoración moral suelen recibir esos colectivos.

recorre la senda del redescubrimiento de la naturaleza humana, la dignidad de la persona, la propiedad, las responsabilidades para con los otros, etc. *The Walking Dead* puede entenderse como un camino de reconstrucción de los aspectos más señeros de la ciudad en tanto que mundo: el mercado (la feria entre los distintos asentamientos en la novena temporada), el estadio (no existen competiciones deportivas como tal, pero no es extraño que los más hábiles en los enfrentamientos sean elevados a un cierto pódium de reconocimiento), el teatro (Ezequiel ha hecho del teatro su sala de audiencias e, incluso, un cine ocasional que congrega a todos) el ágora (algo más discreto, pero muy presente, por ejemplo, en la firma de la constitución o en las asambleas de Alexandria), el templo (la iglesia que pastorea el reverendo padre Gabriel en Alexandria). El fin del Estado y de sus instituciones, simultáneo al alejamiento de las urbes, es fundamental para entender que *The Walking Dead* no muestra tanto el fin del mundo como el redescubrimiento de los fundamentos de un mundo auténtico, viable.

Al tiempo, podría entenderse que la serie plantea una renaturalización de la sociedad en el retorno a lo primitivo (Brett Greeley, 2012 : 50-56; Bernárdez Sobreira, 2013: 165). Lo que vemos aquí es que existe una suerte de purgación de lo inconveniente para situar al ser humano de la forma más auténtica posible frente a sí. Por ello, tras el evento zombi se origina «un mundo donde falta la claridad del bien y de la verdad» (Martínez Lucena, 2012: 43). Este clima de confusión que remite a los comienzos de la humanidad refuerza esta idea de que los supervivientes, al alejarse de las ciudades, tienen ocasión de enfrentarse desnudamente a la gran cuestión: qué es aquello bueno, es decir, lo que perfecciona la común naturaleza humana. En este sentido debe entenderse que *The Walking Dead* sea una fantasía *survivialist* (Labra, 2012: 101): ese poder y responsabilidad que los supervivientes tienen sobre sus propias vidas puede ser imagen poética de la auténtica autoposesión de la persona. El abandono del amparo que ofrecía la estructura de la ciudad (e, incluso, las instituciones estatales) expresa la necesidad de que el sujeto se haga cargo de su propia vida, condición indispensable para una existencia auténticamente humana.

3. CONCLUSIÓN

¿Cuál es la «verdad comprendida» (Guardini, 2014: 113) en las ciudades de *The Walking Dead*? El estudio de las ciudades en *The Walking Dead* desde la teoría de los mundos posibles poéticos logra distinguir dos fases en la serie: las primeras cinco temporadas, o fase de alejamiento de las ciudades; y las últimas cinco temporadas, o fase de refundación de las ciudades.

La primera fase informa de la invalidez existencial de los mundos propuestos en las ciudades, especialmente Atlanta. El análisis de la ciudad desde la noción de mundo existencial revela que las urbes anulan los posibles más propios de las personas, abocándolas a una vida poco creativa, poco lograda, expresada en el fracaso existencial que representa el zombi. El vivo debe huir del zombi y de sus espacios. Las ciudades han sido hogar de muchos. Ahora los supervivientes deberán buscar nuevos hogares. La fundación del nuevo mundo tendrá la forma y guía del hogar y de la familia, donde las leyes escritas desaparecen y aflora un tipo de legalidad más esencial que se limita prácticamente a la ley natural. No se trata de reinventar el mundo, sino de reencontrarse con sus fundamentos genuinos, asumiéndolos activamente en la proyección de la propia vida.

La segunda fase de la serie muestra de qué modo el líder de las nuevas comunidades es un héroe mundificador. El logro mundanal de las microciudades que construye es directamente proporcional a su altura moral. La validez o invalidez existencial de la propuesta de cada jerarca tiene su correlato incluso en las características físicas del proyecto de ciudad que funda. La desaparición del Estado y de sus instituciones, además del aparente retorno a un modo de vida más primitivo, es ocasión para comprobar que la serie supone un itinerario desde el desengaño con respecto a la viabilidad antropológica de la civilización anterior, hasta la llegada de un mundo más auténtico en la firma de la constitución de la novena temporada. La pretensión de Hilltop, Alexandria, Oceanside y el Reino fomenta un mundo posible más capaz de procurar el desarrollo pleno de los que se instalan en él.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, A. (2020),"El cambio en las vigencias familiares en '1984', De George Orwell", *Carthaginensia*, vol. 36, n º 69, pp. 81-102.

AGUADO PELÁEZ, D. (2014), "Cuando el patriarcado sobrevive al apocalipsis: Análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010-)", *Feminismos*, 23, pp. 279-297.

AUERBACH, E. (2015), *Mimesis*. Tübingen: Franke Verlag.

BERNÁRDEZ SOBREIRA, A. (2013), "*The Walking Dead* o la insportable contemporaneidad del ser", en *CuCo, Cuadernos de comic*, nº 1, 141-173.

BLANC, P. (2012), "Pioneros y robinsones", en VV.AA., *The Walking Dead. Apocalipsisi Zombi ya*. Madrid: Errata naturae, pp. 171-177.

BRETT GREELEY, S. (2012), "Monstruos de la modernidad", en VV.AA., *The Walking Dead. Apocalipsisi Zombi ya*. Madrid: Errata naturae, pp. 37-61.

GADAMER, H.G. (1990), *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr.

GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1984), "Sobre la constitución de los mundos posibles poéticos", *Anuario filosófico*, vol. 17, nº 1, pp. 147-156.

__(2010), *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: EUNSA.

GUARDINI, R. (2014), *Mundo y persona*. Madrid: Encuentro.

LABRA, D. (2012), "¿Por qué fantaseamos con el apocalipsis zombi? Lo que dice de "nosotros" el éxito *The Walking Dead* y otras ficciones del capitalismo tardío", *El toldo de Astier: Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, vol. 3, nº 4, pp. 95-104.

MARÍAS, J. (1955), *La estructura social*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

MARÍN, H. (2019), *Mundus, Una arqueología filosófica de la existencia*. Granada: Nuevo Inicio.

MARTÍNEZ LUCENA, J. (2012), *Ensayo Z. Antropología de la carne perecedera*, Córdoba: Berenice.

MORALES DOMÍNGUEZ, L. (2016), "Influencia del cine clásico en las series contemporáneas: la estructura del género del Lejano Oeste en *The Walking Dead*", en MATEOS MARTÍN, C.; HERRERO GUTIÉRREZ, F.J. (coords.), *La pantalla insomne*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos Artesanos de Comunicación, 103, pp, 3020-3034.

PÉREZ RUFÍ, J.P.; PÉREZ RUFÍ, M.I. (2018), "Estereotipos del cine de zombis y televisión: *The Walking Dead*", *Razón y palabra*, vol. 22, nº 103, pp, 122-139.

ZUBIRI, X. (2006), *Tres dimensiones del ser humano: individual, social, histórica*. Madrid: Alianza.

__(2010), *Acerca del mundo*. Madrid: Alianza.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ICONOSFERA DIGITAL URBANA: IMÁGENES, MEDIACIONES, (INTER)ACCIONES

The construction of the urban digital iconsphere : Images, mediations, (inter)actions

Alejandro García García
Universidad Politécnica de Madrid
aggarcia.ab@gmail.com

Eduardo Roig Segovia
Universidad Politécnica de Madrid
eroig@upm.es

Resumen

El texto muestra cómo la relación del ser humano con la imagen de la ciudad se revela de manera diferente de acuerdo con la tecnología propia de cada medio de representación. La incorporación de las tecnologías digitales a la cotidianeidad del ser humano inaugura un nuevo régimen visual. Entendiendo la percepción como un proceso comunicativo entre la imagen de la ciudad y sus habitantes, el texto recorre tres regímenes escópicos correspondientes con los tres tipos de imágenes analizados por José Luis Brea: imagen-materia, imagen-film e imagen electrónica. Desde esta estructura, se indaga en el vínculo entre el espectador y la representación de la ciudad en las épocas pre-digitales exponiendo su influjo en la construcción mental del paisaje urbano. Particularizando el análisis al presente digital, se profundiza en la articulación de dicho vínculo sustanciada en las interfaces, subrayando el papel interactivo del espectador en el proceso de comunicación. Destacaremos la importancia que para la formación de la iconosfera digital han tenido los videojuegos, principalmente en la interacción humano-máquina. La ecología de la ciudad contemporánea resulta hoy mediada por las interfaces de los distintos dispositivos tecnológicos. Esta mediación digital en los mecanismos perceptivos modifica los procedimientos tradicionales de construcción mental del espacio urbano. A través de tres espacios de percepción digital (*Street View*, *Instagram* y *Realidad Aumentada*) la investigación pretende desvelar la emergencia de los nuevos protocolos perceptivos propiciados por el imperativo tecnológico.

Palabras clave

Imagen, régimen escópico, ciudad, interacción, iconosfera, interfaz.

Abstract

The text points out how the relationship between the human being and the image of the city is differently shown regarding the technology of each representation media. The incorporation of digital technologies into the daily life of the human being inaugurates a new visual regime. Understanding perception as a communicative process between the image of the city and its inhabitants, the text goes through three corresponding visual regimes with the three types of images analyzed by José Luis Brea: image-matter, image-film and electronic image. From this structure, the link between the observer and the representation of the city in the pre-digital eras is shown, exposing its influence on the mental construction of the urban landscape. By particularizing the analysis to the digital present, we deepen the articulation of this link in the interfaces, emphasizing the interactive role of the viewer in the communication process. We will highlight the importance that video games have had for the formation of the digital iconsphere, mainly in human-machine interaction. The ecology of the contemporary city is now mediated by the interfaces of the different technological devices. This digital mediation in perceptual mechanisms modifies traditional mental construction procedures of urban space. Through three spaces of digital perception (*Street View, Instagram and Augmented Reality*) the research aims to uncover the emergence of the new perceptual protocols fostered by the technological imperative.

Keywords

Image, visual regime, city, interaction, iconsphere, interface.

1. INTRODUCCIÓN

La relación del ser humano con el entorno que le rodea se produce en primer lugar, y de manera general, a través del sentido de la vista. Diferentes procesos fisiológicos, cuyo fundamento excede al propósito de esta ponencia, inducen al cerebro a interpretar los estímulos externos visuales mediante la producción de imágenes, recibiendo por este canal el 70% de la información del mundo que le rodea. El fenómeno perceptivo añade al mecánico óptico una serie de factores psicológicos, culturales o cronológicos que determinan la aprehensión de lo observado y la construcción del espacio a nivel mental. A ello se suma la memoria visual experimentada, de manera que se puede afirmar que la visión se instruye, que aprendemos a ver.

La ontología del medio de representación determina así la relación del ser humano con la imagen. La sobreabundancia de imágenes es hoy un fenómeno insoslayable de una época digital caracterizada por la info-obesidad en formato audiovisual, pues es el elemento básico del lenguaje comunicativo de los dispositivos electrónicos actuales. Dichas imágenes constituyen la *iconosfera*[1] del ser humano contemporáneo, una *iconosfera* que le otorga un lenguaje visual para pensar con las imágenes y expresarse con ellas.

La ciudad (*civitas*), como entorno y hábitat del ciudadano (*civis*), constituye un fenómeno perceptible cuya imagen ha sido objeto de múltiples interpretaciones, resultado de la multiplicidad de percepciones experimentadas. Estas construcciones mentales constituyen además el bagaje imaginario a partir del cual realizar la producción del espacio urbano. Podemos decir que el ser humano interpreta el doble papel de ciudadano y espectador de la escena urbana y si, como sostiene Lipovetsky (2009:137), "el espectador está educado por los medios", trataremos de contextualizar las sucesivas y diferentes maneras de enfrentarse históricamente a la imagen de la ciudad hasta la emergencia de la *iconosfera* digital contemporánea. El recorrido se propone a partir de tres *regímenes escópicos*[2], atendiendo a las características de la imagen y a sus soportes de representación de acuerdo con la clasificación realizada por José Luis Brea en "Las tres eras de la imagen" (2016): imagen-materia, imagen-film e imagen electrónica.

2. ICONOSFERA URBANA ESTÁTICA: DEL TEATRO A LA FOTOGRAFÍA

Al analizar el adiestramiento de la mirada, Derrick de Kerckhove (1988:63) observó que "el espacio del teatro griego ha sido el primer modelo constituido del espacio mental occidental"[3]. A pesar de sus orígenes griegos es en el teatro romano donde el espectador es consciente de estar viendo una representación de la realidad. El escenario tectónico y, de suyo, estático que pasó del paisaje griego al paisaje urbano de órdenes clásicos provee al drama el ingrediente necesario para identificar cuanto sucede en la representación dramática con la vida real, aunque dicho fondo no se corresponda con ninguna urbe concreta. El escenario imita la escena urbana, y la imitación deviene simulacro cuando los principios de la perspectiva científica renacentista[4] se aplican en el fondo de escena creando ilusiones de profundidad en la cuarta pared que supone éste, véase el *Teatro Olímpico* de Vicenza, última obra de Palladio (1580) que alberga el celebrado escenario diseñado tras su muerte por Vincenzo Scamozzi (1583).

En su estaticismo, la escena teatral como imagen-materia vinculada a su soporte-escenario precipita un modo de organizar lo visible. De esta manera, el concepto escenográfico de la ciudad subyace en los proyectos urbanísticos barrocos, donde el drama sale a la calle, proveyendo a los ciudadanos la facultad del espectador. A este respecto, Arnau (2014) nos recuerda que la *scenographia* vitrubiana hace referen-

[1] Término propuesto por Gilbert Cohen-Séat y definido por Román Gubern (1996:183) como "ecosistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias".

[2] Para Martin Jay (2003:222) es "un particular comportamiento de la percepción visual" ligado a una época histórica.

[3] La palabra griega theatron significa literalmente "lugar desde donde se ve" (Nota de los autores).

[4] Según Leon Battista Alberti (1404-1472), la ventana constituida por el plano del cuadro tiene un concepto aristotélico del arte, según el cual éste debe representar fielmente la realidad.

cia al dibujo en perspectiva[5]. Se trata, en todos los casos, de una arquitectura concebida como fondo (de escena).



Fig. 1 - Schelcher, André; Cain, Georges (1909) Paris vu en Ballon. Paris: Hachette & cie. Fuente: Recuperado de <https://www.drouot.com/lots/4915893>

Es en el *Teatro Farnese* de Parma, de Giovanni Battista Aleotti (1618, Fig.119) donde "*por primera vez se formalizó la presencia de la cuarta pared o plano que separa al público de la escena dramática*" (Roig 2014:39), enmarcando el proscenio mediante la construcción de una embocadura escénica para ocultar telones y tramoyas. Aleotti materializó la separación entre escenario y espectadores, conteniendo el drama en un elemento acotado, un marco, límite entre lo real y la ficción, antecesor de la pantalla o la interfaz. El marco organiza la escena visible constituyendo, según José Luis Brea, un modelo histórico-cultural.

El marco permanente diseñado por Aleotti se hace móvil por obra y gracia de la fotografía, imagen-materia donde perdura el estaticismo del fondo teatral y la indisolubilidad de la imagen con el soporte. La técnica fotográfica aparecida en 1839, coetánea de la industrialización urbana, y su cualidad de reproductibilidad asemejan las fotografías a objetos producidos en serie. Con la fotografía nace una nueva forma de ver el entorno y a quienes lo habitan. De esta manera, las fotografías aéreas de París realizadas por Nadar en 1858 a bordo de un globo aerostático constituyeron un hito para la iconosfera urbana al poder ver en una foto la trama urbana real que hasta entonces sólo había sido representada en diferentes cartografías, introduciendo una nueva representación de la ciudad diferente de las *vedute* y otras maneras clásicas heredadas desde los siglos XV y XVI (*Fig. 1*).

La fotografía captura y reproduce la realidad fielmente sin trampantojos ni artificios pero, como toda imagen-materia, no puede representar el movimiento[6] ni aumentar más información que la aportada en su soporte pues su tiempo es único, un instante capturado; no en vano, 'instantánea' es una palabra sinónima de fotografía. Este carácter científico de la fotografía le concede un estatuto de veracidad y objetividad a lo captado por el objetivo, distanciándose de la pintura y siendo considerada, en ocasiones, definitiva a la hora de reproducir el mundo. No es de extrañar por tanto que Ingres afirmara categóricamente que la pintura 'había muerto' tras la invención de la fotografía. Su virtud como registro documental y su cualidad reproductiva contribuirán a la difusión de las imágenes de edificaciones contemporáneas, como la ligereza de la *Gallerie des Machines* (Dutert y Contamin, 1889) fotografiada por los hermanos Chevojon.

La influencia de la fotografía en la arquitectura va más allá de su representación. Para José Luis Brea, el objetivo de la cámara -fotográfica o cinematográfica- es un ojo técnico que variará "el ámbito mismo de la visualidad, en su conjunto, el espacio lógico de la totalidad de los actos de ver" (Brea 2016:37). Podría decirse que Brea le supone a la cámara un nuevo régimen escópico, de acuerdo con el concepto de Jay. Así parecen expresarlo los rascacielos de las fotografías de Berenice Abott, emergiendo cual seres mitológicos sobre el perfil de la ciudad.

---

[5] También tiene resonancias escenográficas el que las avenidas en Rusia se designen con la voz prospectiva.

[6] Diversos fotógrafos entre los cuales cabe destacar a Muybridge o Marey trataron en sus cronofotografías de representar una secuencia del movimiento a partir de la yuxtaposición de varias fotografías en una rápida sucesión.

3. ICONOSFERA URBANA DINÁMICA. EL CINEMATÓGRAFO

El impacto provocado por la proyección de las primeras películas cinematográficas de los hermanos Lumière supuso un hito en cuanto a la percepción del movimiento en un soporte fijo[7]. Los Lumière[8] basaron el desarrollo de su cámara en la persistencia retiniana de las imágenes para crear la ilusión cinética en el cerebro del espectador mediante la proyección de 24 fotogramas por segundo[9]. Su avance fundamental respecto de los mecanismos anteriores fue representar el movimiento en el plano perpendicular a la pantalla. La imagen-materia estática dejaba paso de esta manera a la imagen-movimiento, acabando con un régimen escópico perpetuado durante siglos. Brea (2016:37) señala que, a partir del cine, "ver, ciertamente, ya nunca será lo mismo".

> " […] a partir de entonces, el cerebro iba a tener que filtrar una multiplicidad de estímulos fugaces que se presentaban al ojo en combinaciones y de manera anteriormente desconocidas; el arte desarrolló un nuevo lenguaje formal y el mundo empezó a representarse como un fenómeno en movimiento constante. En consecuencia, el espectador tuvo que aprender a procesar de golpe este novedoso fenómeno visual y el vocabulario iconográfico que traía consigo" (Cairns 2007:7).

Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmología de París, establece el cinematógrafo como punto de partida para la constitución de la *iconosfera* moderna. De hecho el cine es, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, un referente cultural básico. Por esta razón, Lipovetsky insiste en que "el cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea" (Lipovetsky 2009:28).

La información de la imagen-film viene aportada por la dinámica secuencial de la narrativa cinematográfica. Las primeras realizaciones cinematográficas, de carácter documental -llamadas escenas naturales- reflejan el pensamiento agitado de su época, para lo cual el bullicio urbano se presenta apropiado. La maquinaria industrial en funcionamiento y el humo de las chimeneas tal y como muestra Walter Ruttmann en esa glorificación de la metrópoli que es *Berlin: Die Sinfonie der Groβstadt* (1927) serán los síntomas icónicos de un mundo en continuo movimiento que el espectador "aprende" a ver con los ojos de la cámara:

> "Consecuentemente, las personas comprendieron cómo ver el mundo desde puntos de vista inusuales […] Ciertos detalles del espacio, que las personas no podían notar mientras en su propia inmediatez, volaron enfrente de sus ojos uno por uno; fue por tanto esa retención mental de imágenes la que transformó precisamente su forma de ver y comprender el mundo" (Kale 2005:1).

Surge así el concepto de *ciudad fílmica* como "una visión primigenia de la ciudad, entendida como un peligro potencial y, al mismo tiempo, como un destino seductor" (Barber 2006:23), marcando el inicio de un largo idilio entre el cine y la ciudad. La visión de lugares propios, remotos y ficticios influirá en la manera de percibir su propio entorno espacial y temporal.. Las panorámicas urbanas reemplazan a las extensas descripciones literarias de Balzac o de Dickens en el nuevo orden visual. El cine adquiere progresivamente el papel de archivo visual, implicando en la percepción a la memoria del público. José Ignacio Lorente observa las consecuencias del discurso cinematográfico sobre el imaginario del ciudadano-espectador:

> "Como resultado de esta intimidad con las transformaciones urbanas, el dispositivo fílmico ha contribuido a la construcción del régimen de visibilidad de la ciudad, en unas ocasiones de forma solidaria con el pensamiento urbano que daba forma a la ciudad construida; en otras, confrontando ese pensamiento y extrañando sus realizaciones" (Lorente 2016:109).

Las características anteriores merecen la consideración tácita del cine como arte -séptimo según Riccioto Canudo- y, por lo tanto, su interés en los movimientos vanguardistas de principios de siglo XX fascinados por el dinamismo y el movimiento. En el expresionismo alemán y el constructivismo ruso

---

[7] Se contaba que durante las primeras proyecciones de la película L'arrivée d'un train à La Ciotat (1896), los espectadores huían de sus butacas aterrorizados al visualizar el avance de la locomotora hacia la pantalla.

[8] Se debe recordar que, antes que ellos, Louis Le Prince desarrolló una máquina cinematográfica.

[9] Fotogramas que guardaban una proporción de 3:4, idéntica a la boca de escena teatral estableciendo así una especie de inercia en las proporciones de la superficie de representación.



Fig. 2 - Fotograma de Metrópolis (Fritz Lang, 1927).
Fuente: Recuperado de <www.archdaily.co>

sobresalen sus manifestaciones cinematográficas, donde ambas vanguardias volcaron sus ideales artísticos y, especialmente, la visión urbana desde múltiples puntos de vista. De esta manera, podemos destacar filmaciones como *El último* (*Der letze Mann*, Friedrich Murnau, 1924), llena de subjetivos travellings circulares[10] o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparátom*, Dziga Vertov, 1929). Vertov compartía la teoría de Laszlo Moholy-Nagy según la cual la cámara era la extensión del ojo. En dicha sinfonía urbana, la cámara omnipresente del realizador se dedica a captar la realidad directamente en una filmación separada de la continuidad temporal teatral a través del corte y el montaje, obteniendo como resultado el relato de un *flâneur*[11] deambulante por la ciudad narrado mediante un vertiginoso encadenado de planos[12].

Mediante la imagen-film, el cine contribuyó a crear un lenguaje visual de planos, puntos de vista inusuales y recursos narrativos (*flashbacks*, montajes) que entablaron otra relación del espectador con la ciudad. A través de las representaciones fílmicas el ser humano se acerca más al mundo real, sobre todo a medida que el cine incorpora el sonido, el color y sus correspondientes mejoras (*Cinemascope*, *Technicolor*, *Dolby Surround*). En este sentido, Román Gubern (1996:109) argumenta que "el cine se convertiría en la matriz fundacional y genética de todos los sistemas de representación audiovisual basados en la imagen animada, que se desarrollarían posteriormente a lo largo del siglo". La percepción de la imagen en movimiento de la ciudad supondrá además, como defiende Cairns, "un verdadero replanteamiento de la arquitectura" (Cairns 2007:7).

Sigfried Giedion (1928) valora positivamente el hecho cinematográfico en cuanto a sus aportaciones a la comunicación arquitectónica, ya que sólo el cine podía hacer a la arquitectura moderna inteligible, presentándola de una forma más eficiente que la fotografía. Sin embargo, el punto de vista no es voluntariamente elegido por el espectador; es el realizador quien lo conduce de su mano y lo sitúa donde antes lo ha hecho su objetivo. Esta circunstancia subjetiva y la creciente difusión del cine fue aprovechada por los totalitarismos de entreguerras como propaganda ideológica en los filmes de Leni Riefenstahl o Vsévold Pudovkin.

La mirada educada por la visión cinematográfica plasma su concepción urbana en la ciudad real (*Fig. 2*). Joaquín Arnau apunta esta idea al escribir que "lo que el cine ha figurado por entero, ha venido acaeciendo, a trozos, en ciudades avanzadas y prósperas, adonde circulaciones a distintos niveles, cortinas de acero y vidrio, ascensores panorámicos, etc. son moneda corriente" (Arnau 2014:25). Se podría afirmar que el siglo XX estuvo dominado por las imágenes cuya reproducción ha entrado en la vida a través de la progresiva incorporación y manejo masivo de aparatos tecnológicos. Los relatos urbanos acontecen en la multiplicidad de imágenes desplegadas en el cine, la televisión o la prensa. El ser humano adquiere así el papel de espectador ante un mundo sobrecargado visualmente, y la

[10] La cámara es manejada de una manera libre, espontánea, en lo que se llama cámara sin cadenas (Entfesslte Kamera) con el propósito de dotarla de naturalidad.

[11] Paseante urbano sin rumbo fijo cuya actividad es puramente contemplativa (Nota de los autores).

[12] Al inicio de la película, Vertov incluyó toda una declaración de principios: "Una experimentación en la comunicación cinemática/ de fenómeno visual/ sin el uso de intertítulos" (Vertov, 1929).

pantalla – devenida monitor en la era de las máquinas informáticas - será progresivamente el espacio donde se desarrollen las vidas de lo que Kerckhove (1990) bautizó como Civilización video-cristiana. En consecuencia, más que de iconosfera, deberíamos hablar del término que propone Lipovetsky: *pantallasfera* (Lipovetsky 2009:11). El concepto vinculado al nuevo régimen escópico inaugura un paradigma donde se contempla el mundo real con los mecanismos perceptivos de la realidad mediatizada:

> "[tras la realidad mediada] subyace el argumento de que, a través de procesos de reproducción, la realidad y la irrealidad entran en una relación donde la diferencia entre ambos estados se hace borrosa. En esta relación podemos llegar a confundir lo real con lo irreal y, como comenta Umberto Eco […]incluso preferir esto último" (Cairns 2007:17).

La experiencia cinematográfica no contempla, salvo alguna excepción ocasional sin divulgación más allá de eventos marginales, la interacción del espectador. El *Movie Drome* construido por Stan Van Der Beek en los años 70 en Stony Point, Nueva York incorporaba los *happenings* del teatro experimental al cine, proyectando animaciones por ordenador y experimentos holográficos en una serie de continuidades aleatorias con objeto de no realizar dos proyecciones idénticas. Su objetivo era fomentar la interacción de diferentes grupos de espectadores mediante la exhibición de imágenes. El *Movie Drome* es el caso paradigmático de la representación a modo de ceremonia ritual en la que todos los participantes de la tribu son actores. En estas experiencias contraculturales el espectador se siente un elemento activo del drama, pero no interviene en el discurso narrativo. Todavía no es un personaje que intervenga en la construcción de la historia. Su participación en la escena es como un juego. De hecho, en inglés, jugar y actuar se indican con el mismo verbo: *to play*. El factor lúdico será determinante en la iconosfera digital.

4. ICONOSFERA DIGITAL URBANA. LA INTERACTIVIDAD

La imagen electrónica o, como sugiere Brea, *e-imagen* es el elemento principal que define el nuevo régimen escópico impulsado por los avances en el dominio computacional. En la cultura eminentemente visual del imperativo tecnológico, la imagen se erige como vehículo de comunicación entre seres humanos y entre éstos y las máquinas informáticas. Tras la era de la imagen en movimiento llega la del movimiento de la imagen y tras la reproductibilidad llega la multiplicidad. Codificadas en datos y fluyendo incesantemente hacia las pantallas, las imágenes electrónicas manifiestan así su cualidad ubicua y deslocalizada.

Es necesario resaltar el proceso de generación de la imagen digital la cual, al contrario que la fotografía o el cine, no consiste exclusivamente en una captación de la realidad. En el mundo del Big Data donde todo es susceptible de digitalización, las imágenes electrónicas sólo se vinculan a los datos que las componen:

> "La tecnología digital no se basa en el isomorfismo óptico entre la imagen latente y la exhibida, pues la primera es anóptica y la segunda óptica, y esta estructura dual explica la permanente autonomía de la matriz digital en relación con su soporte físico de modo que pueda ser manipulada sin dañarlo ni dejar cicatrices" (Gubern 2017:197).

Sostiene Sergio Martínez Luna (2016:13) que imagen de la época digital "no necesita tanto sedimentarse sobre un soporte sino la identificación con ese soporte, la pantalla, del que acaba siendo indistinguible". Hoy, la ingente cantidad de imágenes electrónicas se ve incrementada gracias a la proliferación y a la autonomía de los dispositivos electrónicos, así como a su conexión a Internet. La cámara se ha integrado junto a las pantallas de las herramientas de uso habitual como los ordenadores y los *smartphones*, favoreciendo consumos e intercambios instantáneos de imágenes articulados por las máquinas digitales.

Esta liquidez en los cauces de difusión de las imágenes inaugura un espacio de percepción dinámico que Ana María Moya opone al espacio de percepción cinemático característico del siglo XX:

> *"*El espacio de percepción dinámico es un espacio vivencial que pone en relación la intimidad del observador con la externalidad del mundo representado y, en este caso, comunicado. Porque, en la actualidad, las imágenes van siempre acompañadas de información*"* Moya (2011:301).

Se resaltan aquí varios aspectos que evidencian la mutación perceptiva derivada de la brecha epistemológica que supone el paradigma digital. El paisaje percibido es dinámico, no en el sentido del dinamismo postindustrial relativo a las infraestructuras urbanas de transporte, sino en el de un dinamismo

invisible de flujos informacionales. Dicha información variable y actualizable está directamente vinculada a la ciudad y también es la ciudad desde el momento en que ésta ha sido ripeada y sus datos han migrado a la capa digital. El ciudadano se enfrenta así al paradigma escópico propio del mundo digital donde percibe la realidad como un híbrido complejo de biomasa e infomasa en el mismo espacio de percepción.

La incorporación a Internet de las tecnologías de georreferencia y teledetección supuso un vuelco en la percepción de la ciudad debido a la emergencia de nuevas maneras de describirla alejadas de la cartografía tradicional. La dimensión informacional incorporada por el Imperativo Tecnológico incrementa las dimensiones del espacio físico dando así lugar a una serie de mapas electrónicos heteróclitos cuyo contenido trasciende la narración geográfica y se ofrece a cualquier habitante conectado a Internet. La portabilidad y la amplia difusión de las herramientas digitales posibilitan el acceso a cualquier punto del planeta desde cualquier otro. Angelique Trachana (2014:245) añade un matiz lúdico a esta oportunidad cuando afirma que "la integración de las herramientas de comunicación en la red […] nos permiten acceder a la visión de todo el mundo como una gran superficie navegable y visible desde el vuelo de pájaro o de satélite".

Entre las características más reseñables de este nuevo régimen perceptivo se encuentra la interactividad entre seres humanos, así como entre éstos y las máquinas, propiciada por la Web 2.0, el software de código abierto y las dinámicas hiperconectadas de las redes electrónicas. Sybille Krämer vincula la interacción humano-máquina con la experiencia lúdica como una necesidad humana. Este punto de vista refuerza la tesis del papel epistemológico desempeñado por los videojuegos en la construcción de la iconosfera digital. Juan Martín Prada (2018:149-150) advierte que la imagen interactiva ya cuenta con un amplio recorrido pre-digital, pero señala al videojuego como "su máximo exponente", argumentando cómo "el videojuego, constructo de imágenes hiperreales […] prioriza nuestro adiestramiento en el campo perceptivo y psicomotriz".

Los dispositivos electrónicos vinculados a los videojuegos fueron desarrollando una propedéutica perceptiva particular que contribuyó a establecer la base de la *iconosfera* digital donde se reconoce el ser humano contemporáneo. El proceso interactivo surgido con la aparición de los videojuegos así como el avance formal en la interfaz y en su calidad gráfica incrementa la componente activa del espectador frente a la pantalla y "a la imagen electrónica de la pasividad y la monodireccionalidad tradicional que había implantado el sistema televisivo institucional desde su fundación" (Gubern 1996:141). La disposición pública de los videojuegos a través de máquinas recreativas fue educando la percepción del ser humano desde los primeros gráficos elementales de la máquina *Pong* (Nolan Bushnell, Atari, 1972) hasta los sistemas de representación más complejos de los simuladores de vuelo como *Flight Simulator* (Microsoft, 1982) y otros videojuegos con perspectivas axonométricas en 3D como *Knight Lore* (Chris y Tim Stamper, Ultimate, 1983).

A principios del siglo XXI los videojuegos ya presentan una alta resolución gráfica, dominando aquellos en que el usuario interactúa directamente con aquel estableciendo su propio guion, como *Silent Hill* (1999) o *Grand Theft Auto: Vice City* (2002). El punto de vista en primera persona ofrecido por la interfaz gráfica de los videojuegos contribuye a la ilusión de estar moviéndose en su mundo digitalmente construido, como si de una *heterotopía*[13] se tratase. El videojuego como "extensión orgánica de la conciencia del jugador" (Gubern 1996:153) incorporó asimismo las posibilidades de interactuación con otros usuarios a través de Internet.

Resulta relevante la similitud del videojuego con la cartografía más popular de Internet, *Google Street View* (*Fig. 3*). La interfaz de esta aplicación lanzada en 2007 es semejante a los videojuegos citados en cuanto que el origen del sistema de referencia está situado directamente en la persona que la maneja. A partir de la captura y superposición de fotografías obtenidas con una cámara multifocal sobre un vehículo equipado con un GPS, la aplicación muestra unas panorámicas a nivel de calle con 360 grados de movimiento horizontal y 290 grados de movimiento vertical que permiten al usuario efectuar una inmersión en la realidad muy similar a la presentada por los videojuegos. El paisaje urbano ofrecido desde este punto de vista subjetivo se ha ido asentando progresivamente en el imaginario de la multitud conectada:

[13] Con el término heterotopía, Michel Foucault designaba en la conferencia "Des espaces autres" (1967) lugares y espacios que funcionan en condiciones no hegemónicas, heterogéneas. Para Foucault, "vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer" (Foucault [1967] 2004).

> "Si la fotografía es una forma de mediación intelectual y sensible con el mundo, las imágenes de Street View, asociadas directamente a los mapas digitales, añaden una nueva dimensión a la construcción de conciencia sobre el entorno intervenido por el hombre y constituyen un nuevo marco de referencia en la cultura visual de la arquitectura" (Gastón Guirao 2018:116).



Fig. 3 - Captura de pantalla de Google Street View.
Fuente: Elaboración personal (2020) a partir de www.google.es

Google Street View se vincula a las cartografías de *Google Maps* y *Google Earth* con el mismo propósito universalista y sistematizador que el buscador básico. De esta manera, *Street View* incorpora una base de datos geolocalizados y estructurados en capas de información cuyo dominio abarca la práctica totalidad de los lugares habitados del planeta. La operatividad de *Street View*, similar al concepto de jugabilidad inherente a los videojuegos, viene a sumarse a la plasticidad de unas cartografías electrónicas que permiten transitar por ciudades lejanas a tan sólo un golpe de *click* así como pasar de una escala urbana a otra instantáneamente. A través de estos programas y de lo *mashups* cartográficos elaborados a partir de ellos (*CartoDB, MyMaps*) donde los usuarios pueden aportar sus propios datos, la ciudad se concibe como susceptible de intervención, pudiendo ubicar en ella proyectos arquitectónicos no realizados. La expresión "poner un edificio en el mapa" nunca fue tan literal.

La iconosfera digital urbana está directamente vinculada a la interfaz que articula la visión de los usuarios con la realidad física. En la construcción de imaginario urbano resultan asimismo reseñables las aplicaciones móviles para compartir imágenes, entre las que queremos destacar *Instagram*. Nacida como red social en 2010 se ha convertido en una plataforma de intercambio electrónico de imágenes que ejemplifica las características de ubicuidad y desvinculación del soporte comentadas anteriormente. *Instagram* no tiene que recurrir a una tecnología especial como *Street View* para desarrollar sus contenidos, siendo tan sólo necesaria la conexión a Internet. El origen de referencia de la imagen de *Instagram* vuelve a estar centrado en el par usuario-interfaz, se haga la foto en dirección hacia fuera o hacia si mismo (*selfie*).

A base de instantáneas difundidas y consumidas en una secuenciación no-lineal, Instagram compone una imagen urbana compuesta de una agregación simultánea de acontecimientos individuales donde el espacio de percepción dinámico revelado por Ana María Moya adquiere una inestabilidad resultado de la fugacidad de unas imágenes que adquieren la cualidad de fantasmagorías, ya que "Como las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento-, las electrónicas sólo están en el mundo yéndose, desapareciendo." (Brea 2016:67).

La percepción del entorno constituido como un *collage* de imágenes produce, por lo tanto, una construcción mental del territorio como mosaico de *flashes* que no aparecen flotando en un magma de pixeles, sino que se encuentran conectados mediante una red relacional tejida por cada uno de los ciudadanos-usuarios. La relación entre imágenes responde a un orden topológico de lógica hipertextual descrito por Agustín Fernández Mallo cuando manifiesta que "lo que une a los elementos de internet no es un vector de tiempo sino una Red en el espacio, ya sea el espacio real de la pantalla u otro espacio construido ad hoc" (Fernández Mallo 2018:156).

La construcción mental del paisaje percibido obedece a un sistema complejo de enlaces topológicos fundamentado en la red como metáfora y patrón de la complejidad contemporánea. Para Lev Manovich (2017), el *Instagramismo* es la forma de integración de la comunicación en la cultura visual contem-

poránea. Las imágenes de *Instagram* coexisten en una simultaneidad temporal independiente del instante en que hayan sido realizadas o subidas (tiempos que también pueden diferir). Se establece una relación asincrónica que excluye la narrativa temporal en favor de otra interactiva basada en la conectividad espacial y conceptual a través del etiquetado de la imagen mediante *hashtags* (#). Jesús López Baeza ha recurrido a estas etiquetas para evaluar el impacto en los ciudadanos de una actuación en la calle San Francisco de Alicante. Para López Baeza, la información recogida en *Instagram* constituye una eficaz aproximación a la imagen de la ciudad vivida por sus habitantes, tal como argumenta Evelyn Alonso:

> "La imagen de la ciudad la construyen *flashes* continuos de escenarios medidos en tiempos distintos respecto a los predefinidos por el planeamiento […] Nuestra dispersión actual, producida por lo instantáneo de la información y las decisiones, afecta en todos los niveles a nuestra comprensión completa y global de la ciudad. La imagen que nos hacemos de la realidad deja de estructurarse en secuencias para ser urbana y «constelar»" (Alonso; Sosa, 2017:103).

La Realidad Aumentada (RA) aporta otro aspecto perceptivo con aplicaciones en videojuegos y en distintos campos de la realidad física. Ronald Azuma (1997) la describe como una mejora perceptiva del entorno mediante la implementación de elementos virtuales en éste, de suerte que ambos mundos se combinan en un escenario electrónico interactivo en tres dimensiones. La RA opera incrementando la información sobre el mundo real, inscribiéndola sobre el mismo como si de un palimpsesto transparente e se tratase. El usuario no percibe, pues, un escenario digitalmente construido sino una mezcla de dos realidades: la física y la digital. Por consiguiente, tampoco realiza la operación de inmersión en el escenario virtual que realiza la Realidad Virtual; no hay más escenario que el mundo físico, cuyos metadatos informacionales son visualizados en la interfaz que produce la RA.



Fig. 4 - Realidad Aumentada en Pokemon Go (Niantic, 2016). Fuente: Recuperado de <https://phys.org/news/2018-11-augmented-reality.html>

La Realidad Aumentada también se ha visto difundida a través de una serie de videojuegos que, utilizando sistemas georreferenciales o *locative media*, han calado en la población a través del popular videojuego *Pokémon Go*! (Niantic, 2016). Se trata de una variante de los juegos de *geocaching* que se sirve del GPS del *smartphone* para localizar los *Pokémon* próximos al entorno del jugador y avisarle mediante señales ópticas y vibraciones. Si el jugador activa la cámara del Smartphone encontrará una imagen de Realidad Aumentada donde la imagen virtual del *Pokémon* geolocalizado se superpone a la imagen de la realidad (*Fig 4*). Keiichi Matsuda presentaba en su hiperbólica *Hiper-Reality* (2016) una ciudad dominada por la percepción mediante realidad aumentada, con una visión caleidoscópica del entorno urbano, demostrando el doble filo de las tecnologías de RA: por un lado nos ofrecen grandes posibilidades en lo que respecta a la información, y por otro, controla nuestra manera de comprender el mundo:

> *"*El usuario del Entorno Aumentado experimenta una circunstancia duplicada que irremediablemente afecta a su componente social. Profundamente influida por los cambios suscitados tras la emergencia de las vigentes tecnologías de la comunicación y la información, el cambio conlleva un hondo calado ontológico que invita y obliga a una revisión exhaustiva de los modos de vida*"* (Roig 2014:3).

El régimen escópico de la era digital abre un complejo escenario electrónico donde la imagen de la ciudad se transmuta a su vez en una multiplicidad de imágenes electrónicas, ubicuas, innumerables, ofreciendo un relato urbano no-lineal pero no por ello fragmentado. Las imágenes electrónicas se vinculan siguiendo una estructura en red de conexiones e hiperenlaces acorde con la epistemología hiperconectiva del paradigma digital. La red de imágenes obedece al pensamiento topológico que, según Manuel De Landa, se utiliza para calcular espacios de posibilidad, es decir, todo fin posible de una cosa en términos de cambios. La red de imágenes y datos nos muestra el paisaje urbano en términos de realismo complejo, es decir, "una manera de percepción de la realidad que responde a la dialéctica entre la percepción objetiva y la subjetiva de la realidad*"* (Fernández Mallo 2018:260).

5. CONCLUSIONES

La inexorable hegemonía de la tecnología digital ha impuesto un régimen escópico que inaugura una percepción del entorno mediada a través de las interfaces de los dispositivos electrónicos. La construcción mental del espacio urbano viene condicionada por el caudal continuo de imágenes y datos vinculados al territorio. En esta circunstancia, la interacción del habitante, característica que lo diferencia de los regímenes escópicos de la fotografía y del cinematógrafo, ha trocado su papel de receptor pasivo hacia un rol interactivo facilitado por los dispositivos electrónicos.

La imagen de la ciudad, lineal y secuencial en otros tiempos, deviene en un espacio de percepción no uniforme constituido por una multiplicidad de imágenes subjetivas en continuo movimiento y vinculadas a través de una trama relacional. Fruto de la interacción del usuario aparece como característica del paisaje su mutabilidad. Esta condición obedece también a factores no humanos, e incluso a factores que los sentidos humanos no logran captar. Las imágenes generadas por las máquinas serán registradas y analizadas silenciosamente por otras máquinas que emplean diferentes tácticas de recopilación de datos e imágenes vinculadas a sistemas de control o jerarquías de poder. El papel del ser humano en el proceso contemporáneo de creación de imágenes está íntimamente ligado, o más bien relegado, a los algoritmos de las grandes plataformas digitales. La cultura visual, en creciente emancipación, contribuye a rediseñar el presente en una suerte de *continuum* visual que revierte en un futuro incierto.

Si bien debido a la aceleración tecnológica no podemos predecir el devenir del régimen escópico digital, sí podemos aventurar- a la vista de los éxitos y fracasos de diversas tecnologías – que se impondrá una suerte de "selección natural" acorde con una dialéctica entre la epistemología humana y los avances científico-tecnológicos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ROHNER, E; SOSA, J.A. (2017). Superposición de subjetividades: La ciudad y lo virtual. En *Revista Indexada de Textos Académicos* nº7, pp. 102-109. ISSN: 2340-9711.

ARNAU AMO, J. (2014). *Arquitectura. ritos y ritmos*. 1ª edición. Madrid: Calamar Ediciones.

AZUMA, R. T. (1997). "A survey of augmented reality". En *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), pp. 355-385.

BARBER, J. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano.* 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili.

BREA, J. L. (2016). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-imagen.* 1ª edición. Madrid: AKAL.

CAIRNS, G. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara: La visión espacial del cine*. 1ª edición. Madrid: Abada Editores.

FOUCAULT, M. (2004). " Des espaces autres ". Conferencia pronunciada en el Cercle d'Études Architecturales (14/5/1967). En Empan, 2(54), 12-19.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018). *Teoría General de la Basura (Cultura, apropiación, complejidad).* 2ª edición. Barcelona: Galaxia Guntenberg.

GASTÓN GUIRAO, C. (2018). "Visto desde Google Street View". En *Architectural Research Tribune* vol. 01. Pp.114-124. ISBN: 978-84-947421-9-4.

GUBERN, R. (2017). *Dialectos de la imagen*. 1ª edición. Madrid: Cátedra.

GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. la escena y el laberinto*. 1ª edición. Barcelona: Anagrama.

JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. 1ª edición. Barcelona: Paidós.

KALE, G. (2005). "La interacción entre cine y arquitectura: Mirando a través de la primera mitad del siglo XX". En *Bifurcaciones. Revista y Editorial de estudios culturales urbanos* nº3 (2005) [on-line] ISSN: 0718-1132

KERCKHOVE, D. (1988). T*he Alphabet and the Brain*. Berlin: Springer Verlag

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. 1ª edición. Barcelona: Anagrama Editorial.

LORENTE, J.I. (2016). “Ciudad, cine y comunicación: Escenarios de regeneración urbana”. En *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo* nº4 (2015) pp.107-118. ISSN e2386-3730.
MANOVICH, L. (2017). *Instagram and contemporary image*. 1ª ed. California Institute for Telecommunication and Information & The Graduate Center, City University NewYork: Cultural Analytics Lab.
MARTÍN PRADA, J. (2018). El ver y las imágenes en el tiempo de Internet. 1ª edición. Madrid: AKAL.
MARTÍNEZ LUNA, S. (2016). “La imagen pantalla: materialidad, artefacto, gesto técnico”. En *Caracteres* Vol.5 nº2 (noviembre 2016) pp.11-31. ISSN 2254-4496.
MOYA PELLITERO, A.(2011). “La percepción del paisaje urbano”. 1ª ed. Madrid: Biblioteca nueva
ROIG SEGOVIA, E. (2014). *El entorno aumentado: Imperativo informacional para una ecología digital de lo arquitectónico*. Tesis Doctoral no publicada. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
TRACHANA, A. (2014). La ciudad híbrida. La mediación de las TIC en la experiencia de la ciudad. En *Arte, Individuo y Sociedad* 26 (2), pp. 233-254. ISSN:1131-5598.

SOKÚROV DESDE DOSTOIEVSKI. LA CIUDAD DE PÁGINAS SUSURRANTES

Sokurov from Dostoevsky. The city of Whispering Pages

Pablo López Santana
ETSA – Universidad de Sevilla
lopezsantanap@gmail.com

Resumen

Dostoievski consigue con *Crimen y castigo* uno de los cúlmenes existencialistas de su obra sobre los conceptos de la culpabilidad y la redención. Esto explica el dilema psicológico de su protagonista, Raskólnikov. Aleksándr Sokúrov aprovecha este conflicto introspectivo del personaje en su adaptación cinematográfica de la novela –Páginas susurrantes– para construir un peculiar relato espacial en la diégesis de la ciudad de San Petersburgo. De este modo, el cineasta transforma la que por aquel entonces era la capital de la Rusia zarista en una entidad urbana encriptada en una serie de espacios que reflejan, mediante su asfixiante atmósfera claustral, el estado interior del propio Raskólnikov. Sokúrov trabaja así los límites de una ciudad convencionalmente representada. Aleksándr Sokúrov utiliza así la ciudad en Páginas susurrantes para manifestar en su espacio el estado emocional del protagonista de su cinta: el de un sujeto atormentado por sus conflictos psicológicos y alienado en sus dificultades para discernir lo moralmente correcto. La ciudad se sitúa entonces en un espacio incierto entre el interior y el exterior, entre el bien y el mal y se muestra como tal en una fisicidad formal creada en un concurso de esfuerzos recíprocos de la literatura y el cine.

Palabras clave

Aleksándr Sokúrov, Páginas susurrantes, Cine, Ciudad, *Crimen y castigo*, Dostoievski.

Abstract

Dostoevsky's *Crime and Punishment* is one of the most important existentialist pieces of his work, which is anchored in the concepts of guilt and redemption. This explains the main character's, Raskolnikov, psychological dilemma. Alexander Sokurov takes advantage of this introspective conflict in his film adaptation, titled Whispering Pages, for making a particular spatial depiction, on the screen, of the St. Petersburg city. Thus, the filmmaker turns the one-time capital of Tsarist Russia into an encrypted urban entity via a series of spaces which mirror, thanks to a suffocating and confined atmosphere, Raskolnikov's own interior life. In so doing, Sokurov operates the boundaries of a tradicionally depicted city. Alexander Sokurov uses Whispering Pages' city to depict in its space the individual frame of mind of the hero – an individual tormented by the psychological conflict and alienated by his difficulties to know what is morally right. Hence, the city is an uncertain space among good and evil, which is shown by its physicality and by a reciprocal conjunction between literature and cinema.

Keywords

Alexander Sokurov, Whispering Pages, Cinema, City, *Crime and Punishment*, Dostoevsky.

1. SAN PETERSBURGO. PIEDRA Y AGUA

San Petersburgo es una de esas pocas ciudades cuya fundación obedece a un plan, *ad hoc*. Desde luego, no responde a la tradición fundacional de Occidente en la que básicamente la fertilidad y comodidad que ofrecía una localización provocaba un asentamiento espontáneo que, consolidado en el tiempo, terminaba por constituir la ciudad y su conurbanización inmediata. Progresivamente, la prosperidad comercial se encargaría de completar el mapa. Por supuesto, esto es una síntesis tan ajustada que, en su limitación, consiente todos los matices que se consideren oportunos. Lo que en efecto es irrefutable es que donde no había –literalmente– *nada*, ni especiales condiciones para haberlo, Pedro el Grande fue capaz de ver razón de estado y unidad militar. Así, a comienzos del XVIII, tras tomarle a los suecos la ciudad fortaleza de Noteborg, Pedro la rebautizó perspicazmente bajo el nombre de Schlüsselburg, "ciudad clave". Y es que esta victoria militar permitió establecer lo que Francesco Algarotti en su viaje a Rusia denominó como la "ventana a Europa" (Réau, 1913: 16). A raíz de la conquista petrina, el Románov dispuso la construcción de dos ciudades, Petrozavodsk o "fábrica de Pedro" junto al lago Onega como centro de fabricación de armamento, y la que ulteriormente se convertiría en la tercera y última de las grandes ciudades históricas rusas, tras la originaria Kiev y la vieja Moscovia: San Petersburgo (Billington, 2011: 272 y ss.). Su primer objeto –antes de alcanzar la capitalidad del imperio en 1712– era el de establecerse como una especie de base naval y centro comercial al estilo de los Países Bajos, donde el zar había completado sus estudios. No obstante, originariamente fue conocida bajo el nombre holandés: Sankt Piter Bourkh; e incluso en la actualidad los rusos se refieren a ella coloquialmente como *Piter*, esto es, Pedro. Esta cita trasciende a lo meramente curioso. A saber.

El empeño del zar de construir la nueva ciudad de forma inmediata en plena Guerra del Norte para tomar el control de la zona condicionó su primigenio desarrollo morfo-tipológico, del que apenas se conservan algunos ejemplos. En un signo inequívocamente utilitario, toda una reunión de fortalezas y edificios de signo militar fueron levantados en un plazo impensable para aquella época allá donde el río Nevá vierte el agua lodosa del lago Ládoga formando un sistema de marismas con más de seiscientos islotes de puro fango a los pies del Báltico. A 59,93º de latitud norte, con poco más de sesenta días anuales de sol y un periodo libre de heladas de apenas un tercio del año. En semejantes condiciones, dos decenas de miles de obedientes siervos rusos bajo la dirección de ingenieros alemanes perecieron anualmente durante una década cargando materiales en interminables líneas de hombres para colmar los deseos de su gobernante (Cross, 2003: 6-29). Resuena así en ellos con todo vigor la dureza de Cioran: "La obra de Pedro I, e incluso la de Catalina II, forman parte de un parasitismo genial" (Cioran, 2011: 50). Y el tipo edificado exigía su propio material: la piedra. De este modo la toponimia del lugar remite sin remedio tanto a su creador como a su construcción: *Piter*, Pedro, del lat. *petrus*, y del gr. *petros*, "piedra". E inequívocamente sin duda en el santo patrono del que realmente debe su nombre la ciudad: "Al mirarlo, Jesús dijo: 'Tú eres Simón, hijo de Juan; te llamarás Cefas, que significa Petros'" (Juan, 1:42)[1]. San Petersburgo necesitó tanta piedra que el zar declaró el material como elemento tributario para los comerciantes de la zona, llegando a decretar la prohibición de la cantería para las construcciones particulares en todo el imperio. Desde luego, si hay un material que nuestra imaginación relaciona con la exigencia y la dureza en un trabajo de construcción, es indubitablemente la piedra. Figuras como el picapedrero y el albañil despiertan una ensoñación pétrea cuyo vínculo con lo pesado inquieta al espíritu del que imagina.

La pertinencia de esta glosa estriba en que da explicación a que lo que hoy vemos como una grandiosa ciudad imperial y elegante repleta de canales y puentes, que rápidamente encuentran acomodo en la asociación con otras ciudades europeas como Venecia, Ámsterdam o Estocolmo, no es sino el fruto de la más absoluta artificialidad que supone erigir edificios de piedra sobre el lodazal que ha formado un delta fluvial. O, como gusta denominarse hoy día, *toda una obra de ingeniería*. Levantar en piedra la capital de un imperio sobre el fango no es menos artificial que lo que suponen las islas Palm de Dubai, la construcción de Canberra o el oasis norteamericano de Las Vegas, por citar algunos de los ejemplos recientes más reconocidos, y, sin embargo, su posibilidad se concibió varias siglos antes que todos ellos. Sin embargo, mientras que en estos lugares el inconveniente no es otro que la falta de agua en un clima desértico, en el caso ruso es precisamente el exceso de esta misma lo que suscita la contrariedad. Y es que el otro ele-

[1] *Cefas*, del aram. *keepa*, "roca".

mento que caracteriza sin duda la ciudad de San Petersburgo es el agua, aunque un agua muy particular. La escasez de mareas del Báltico produce una disminución brusca en la velocidad de flujo del agua en el cauce del Nevá a la altura de su desembocadura –que hasta entonces ha conducido su caudal en régimen laminar– lo que produce el depósito de los sedimentos que transporta. Esto provoca que la base petersburguesa esté constituida por arcillas, limos y arenas que el transcurso del tiempo ha ido amontonando hasta alcanzar la superficie dividiendo al Nevá en múltiples brazos, canales, islas y pequeños ríos que hoy despiertan la curiosidad y admiración de cualquier visitante al uso. Es decir, el agua de San Petersburgo, es un agua ralentizada, pesada, turbia en la medida que es rica en componentes y –a su vez para el observador ávido– portadora de cualidades retóricas que estimulan toda una serie insondable de posibilidades trópicas puestas a disposición del que lo desee. En este sentido, el cineasta ruso (nacido soviético) Aleksándr Sokúrov trabaja sus oportunidades en su producción *Páginas susurrantes* (1993)[2]. A este respecto, la secuencia de apertura del metraje resulta iniciática en la definición de las intenciones del realizador.

2. EL AGUA DE SOKÚROV

Tras un primer minuto de títulos de presentación de la producción, la imagen se funde a negro para mostrar en su vuelta el plano medio de la fachada de un edificio. La apertura del plano no permite ver sus límites multiplicando así la sensación de grandeza del mismo. Parece una masa enorme. La cámara se desliza sutilmente de derecha a izquierda de modo que el espectador tiene tiempo suficiente para descubrir el confuso alzado que tiene ante sí. Una maraña de vuelos y ventanas sin especial sentido, tuberías por el exterior y estructuras metálicas que no conducen a ninguna parte trabajan su edificio matriz hasta lograr un conjunto desconcertante que bien podría haber sido una de las propuestas de aquellos VJUTEMAS en los que lo importante no era el objeto, sino su concepto, de tal modo que la percepción del sujeto prevaleciera ante la idea preconcebida de la naturaleza de tal objeto. Este principio constituyó la base de lo que se denominó "extrañamiento" en la literatura (Shklovski, 1990: 1-14), y está detrás de los *prouns* desarrollados en los talleres de Lissitzki, que no eran más que construcciones volumétrico-espaciales que descansaban sobre la fuerza de la imagen perspectiva y el movimiento. En este orden, la cámara se detiene durante unos segundos hasta permitir que el espectador, suficientemente confundido pretendiendo encontrar lógica alguna en la diégesis, escrute detenidamente la imagen para terminar de conformar el *extrañamiento*. Además de la enigmática construcción, el granulado excesivo de la imagen, su tonalidad amarillenta y el plano sonoro impreciso de fondo acrecientan la sensación de extrañeza. Aunque en unas líneas profundizaremos en esos motivos. De pronto la cámara comienza a descender. Surgen vapores del límite inferior del fotograma. El edificio está sobre el agua.



Fig. 1. Páginas susurrantes. Montaje de fotogramas. Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del film (2012).

Leído bajo esta circunstancia, ese constructo grotesco se desliga del apoyo sobre tierra firme, sobre el mundo, o, dicho de otro modo en un aspecto general, transmite un nuevo nivel de extrañamiento a través de su *desfundamentación*, anticipa así una ruptura con el mundo exterior. Un "aviso de despedida" en palabras de Sloterdijk respecto del motivo (Sloterdijk, 2004: 223). Es decir, en este descenso lento y ponderado,

[2] En algunos textos en español se puede encontrar referencias a la película como "Páginas escondidas". No obstante, al no haber sido estrenada ni distribuida en lengua española hasta la fecha, se opta por la traducción directa del título en su versión inglesa, "Whispering Pages". Si bien se debe especificar que su título original es Тихие страницы, que se podría traducir como "Páginas tranquilas" o "Páginas silenciosas".



Fig. 2 - Páginas susurrantes. Fuente: Fotograma del film

Sokúrov ha conseguido su particular *proun* al invitar al espectador a comprender el gigantesco edificio como una especie de mundo embebido por un agua no esencialmente fluyente, fomentando así la idea de que puede desaparecer el suelo exterior y sustituírselo por el suelo propio de un mundo inundado. Y en tanto que propio, *interior*. La imagen se funde por dos veces para acercarse a estos cimientos perdidos en el agua entre los que aparece una figura sentada en unos escalones encorvada sobre sí misma en su postura. El espectro sonoro, en sus motivos acuosos, acentúa la sensación de ausencia de flujo líquido, fomenta la idea del agua estancada, insiste así en el motivo de la anegación. El tono ambarino de la imagen se alcanza como bilioso y el exceso de gránulo en la cinta trabaja junto con la bruma de los vapores en la concepción de un universo húmedo. Y estas aguas en su turbidez se muestran pesadas, plomizas, dispuestas a ser imaginadas en su hondura insondable. De esta forma, el conjunto recibido por el espectador entonces remite a un mundo interior, obstruido e insalubre. No en vano, uno de los destinos inevitables a los que nos mueve la imagen del agua estancada es lo putrefacto. Aunque Sokúrov se pueda aprovechar de esto, a estas alturas de la secuencia de apertura del film, ya no se trata de impresiones vagas y generales, sino de una percepción material que la imagen ha trabajado durante minutos en el receptor. Esto es, Sokúrov ha superado toda aquella riqueza metafórica bachelardiana respecto de las aguas calmas y tranquilas (Bachelard, 2005: 65 y ss.), al producir en el espectador una operación de contemplación en profundidad, inculcándole la necesidad de una honda indagación de los motivos de la ciudad que serán mostrados a partir de aquí.

Finalizados estos primeros planos Sokúrov nos permite por fin adentrarnos en la ciudad. Entonces aquel sujeto meditabundo sentado a los pies de las aguas aparece en una serie de galerías obscuras y angostas, en cierta medida cavernarias dado el mal estado de sus acabados pétreos. El color de la imagen ha pasado a un blanco y negro céreo y azulado, pálido, cadavérico. La cámara persigue al protagonista mostrando toda una serie de espacios urbanos *extrañamente* exteriores, dada su apariencia críptica. La ciudad desarrolla todo un mundo subterráneo en consonancia con las alusiones de la secuencia introductoria: suelos encharcados, paredes enmohecidas, ruidos reverberantes…La dialéctica clásica entre el interior y el exterior se encuentra abolida en los diferentes planos secuencia que muestran la ciudad en este primer camino del protagonista.

De pronto, la cámara toma en plano fijo contrapicado un espacio abovedado de tres plantas hacia arriba respecto la situación de la cámara, cuya posición de toma deja intuir todo un abismo bajo de sí que es igualmente convocado en el plano sonoro mediante una algarabía de fondo. Es un espacio disparatado en el que una serie de puertas abren hacia la nada, fruto de su situación en una pared en la que la señal de la línea de forjados hace pensar que estos hayan sido demolidos. Progresivamente la imagen va tomando un color rojizo aunque macilento, muy acorde con la decadencia del espacio, a medida que diferentes personas se precipitan a ese enigmático vacío ante la mirada del protagonista. La ralentización de la imagen enfatiza la sensación de irrealidad. La cámara entonces muestra el contraplano. Se acierta ver la imagen a vista de pájaro de una ciudad tratada con un movimiento líquido. Este trabajo de la imagen tiene un significado evidente. Aquella ciudad obscura y anémica, antes que inundada se encuentra realmente bajo las aguas, sumergida en el contraplano, es decir, en el vacío, en la nada a la que se precipitaban sus gentes. Esto es, *hundida en la caída*. El fotograma se paraliza dando paso a su fotografía a la vez que se alcanza a escuchar el cuarto *lieder* de la serie de Mahler, *Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen*[3].

[3] "A menudo pienso que sólo han salido", cuarta canción de los *Kindertotenlieder* (1905) de Gustav Mahler. De hecho, cuando el film se encontraba en rodaje, el título de los documentos de trabajo para el mismo era "Mahler". Paradójicamente Sokúrov nació en Podorvija, una aldea siberiana que quedó sumergida bajo las aguas en 1956 durante la puesta en marcha de la central hidroeléctrica de Irkutsch en el río Ángara. No obstante, el director ha negado que este hecho tuviera relación alguna con el film (Dietsch, 2005: 67-68).

Las canciones a los niños muertos del compositor bohemio termina de otorgar a la escena una atmósfera de postrimería *estertórica*, imagen de un mundo post-lapsario en palabras de Sylvie Rollet (Rollet, 2009: 69) consecuencia del abandono y la ausencia de mundo exterior, que no hace sino incidir en la sensación de opresión asfixiante que produce ese desconcertante espacio urbano.

Súbitamente cambia el plano y el protagonista se despierta con brusquedad. Era una pesadilla. No obstante, es preciso detenerse algo más en los motivos de estas secuencias –aún iniciales– para terminar de componer el *corpus* conceptual que sostiene al espacio diegético.

3. LA CIUDAD DE DOSTOIEVSKI

En los primeros compases de introducción en la ciudad, Sokúrov incluye una escena reveladora por su diálogo. El sujeto protagonista merodea por las galerías y se detiene para preguntar por "el asesinato de la vieja". Un nuevo y definitorio elemento entra entonces a trabajar la concepción de la imagen de la ciudad. *Crimen y Castigo* (1866) parece que será el texto que fundamente el film[4]. Y esto no es baladí. En primer lugar porque ofrece datos que glosan la imagen: el protagonista es Rodión Raskólnikov y ha matado a una anciana usurera, y la ciudad es, entonces, San Petersburgo, por citar dos ejemplos básicos. Toda aquella lenta secuencia inicial en el agua y este camino por las galerías tienen lugar en el canal de Ekaterina (Dostoievski, 1995: 99) y todas esas aguas turbias y estancas pertenecen a la ya citada desembocadura del Nevá. Pero fundamentalmente, el saber la deuda del metraje con la obra de Dostoievski sitúa contextualmente el concepto de su objeto. Y esto es precisamente lo definitivo. La novela original es la historia psicológica de un crimen cometido por un protagonista omnipresente: Raskólnikov. Como es habitual en Dostoievski, la elección del tema determina indefectiblemente su parcialidad dramática. A diferencia de la escuela de Turguénev –el occidentalista que le usurpó la fama en vida[5]– cuyas obras se construyen a partir de la imagen de un personaje o grupo de ellos y la trama nace a través de su confrontación, Dostoievski hace brotar sus novelas de una acción detonante en el seno de la dislocación de los asuntos humanos[6].

Dostoievski no es un avezado descriptor de ambientes, poco o nada hay en ellos que le interese. En Dostoievski no hay paisaje ni distensión. De tal modo que su universo no es el mundo, sino el hombre y sus conflictos (Zweig, 2004: 147 y ss.). Todas sus novelas tratan exclusivamente de este hombre último: en él se ha superado lo social, los estadios intermedios de la sociedad. Kirílov, Shátov, Raskólnikov, Iván Karamázov, todos comparten su idea del nihilismo, del altruismo, los delirios de grandeza…(Mejía Toro, 1986). Factores que les han llevado a una soledad enfermiza y a mover sus acciones bajo la razón de la prueba, la exploración del yo, la experimentación de las fronteras extremas de las sensaciones. Así las cosas, el conocimiento que alcanzan los protagonistas del ruso está relacionado con un saber fisiológico; el combate –como le ocurriera a Nietzsche– no contra la causa, el ser-enfermo, sino contra el sufrimiento, el displacer del sufriente (Mejía Toro, 1996: 11)[7]. Todos los personajes ansían el sufrimiento porque en él sienten intensamente la vida, según Zweig, responden a la variante de la locución latina: *sufro, luego existo* (Zweig, 2004: 147).

---

[4] Aunque en los títulos de crédito se explicita que la película está "basada en obras de escritores rusos del siglo XIX", lo cierto es que la raíz inequívoca de la trama y de los aspectos esenciales del ambiente, así como los diálogos pertenecen a la novela de Dostoievski. Tan sólo matices y aspectos secundarios son atribuibles a escritos de Gogol o Pushkin entre otros (Szaniawski, 2014: 119-25).

[5] Dostoievski se afirmaba como *pochvennik*, afín a la corriente del pensamiento social ruso de la década de los 60 del siglo XIX que pretendía la creación artística con base en el desarrollo espiritual y social de Rusia como fundamento para el conocimiento del mundo, disminuyendo el papel de la ciencia (Berdiaev, 2008: 17 y ss.). Sin embargo, esta corriente era distinta de la de los eslavófilos (*slavianofily*), desarrollada en las décadas anteriores como una oposición férrea a Occidente, y cuyos adeptos eran partidarios de la Rusia anterior a Pedro I (*Ibíd*.: 28).

[6] Así, sus cuatro novelas principales se centran en un homicidio para finalmente auscultar la aceptación de la culpa y su vencimiento por medio de una expiación propia: *Crimen y castigo*, *El idiota* (1868-69), *Los demonios* (1872) y *Los hermanos Karamázov* (1880).

[7] Durante el último periodo de su vida, Nietzsche se convirtió en un ferviente admirador de la obra del ruso, cuestión que dejó explícitamente en sus distintas relaciones epistolares (Stellino, 2008).

Rodión Raskólnikov desde luego no es una excepción a esto. Un estudiante de Derecho desplazado a San Petersburgo que escribe artículos desarrollando sus teorías napoleónicas del superhombre en la revista *Palabra semanal*[8], y que mata a hachazos a una anciana por el mero discernimiento de su propia naturaleza humana.

> Si yo solamente hubiese matado por estar pasando hambre […] entonces, ahora… sería *feliz* […] yo quería, Sonia, matar sin casuística, matar para mí, para mí solo […] Sencillamente, maté; para mí maté, para mí solo […] Yo necesitaba conocer otra cosa, otra cosa empujaba mi brazo; yo necesitaba saber entonces, y saberlo cuanto antes, si yo era también un piojo, como todos, o un hombre. ¿Estaba facultado para transgredir la ley o no lo estaba? ¿Era osado a traspasar los límites y aprehender o no? ¿Era yo una criatura que tiembla, o tenía *derecho*? (Dostoievski, 1995: 381 y 386)

Así, Dostoievski enfrenta a su personaje con toda una tradicional occidental de pensamiento rousseauniano que busca fórmulas de exculpación: en la medida en que el hombre hace algo malo, la responsabilidad es ajena. La creencia en que *el hombre es bueno por naturaleza* proviene del pensamiento que vertebra nuestro ordenamiento procesal basado en el "inocente hasta que se demuestre lo contrario…"

Por su parte, Raskólnikov es un nihilista: comete un doble crimen porque sí tal y como lo describe en su reconocimiento del mismo. Lo que le permite a Dostoievski enfocar el drama no desde la óptica social –máquina ciega de castigar el desorden para su corrección– sino desde el individuo, que debe expiar la culpa por sí mismo. La emergencia de esta esencialidad es la que define los espacios de Dostoievski sin apenas necesidad de describirlos. En este sentido, Raskólnikov pasa las páginas de la novela debatiéndose sobre su verdadera naturaleza, y la fuerza de ese conflicto la somatiza el propio personaje en sus estados febriles, cuasi delirantes, sueños, etc. de tal modo que sufre un proceso gradual de introspección que acaba por hacerle descubrir fatalmente su debilidad: la conciencia. "Quien la tiene, sufre al reconocer su yerro. Ésa es su expiación…" (*Ibíd*: 245). Es decir, lo que Dostoievski produce a través de Raskólnikov es un retrato fisiológico en el que el sufrimiento insoportable de encontrarse culpable provoca una marchita interior que sólo encontrará su calma bajo el signo del eterno retorno. Este renacimiento sólo tendrá lugar a través de la purga de la culpa. Como otros personajes del literato, Raskólnikov en su angustia no busca ni encuentra relación alguna con la vida real: esta es su singularidad. Dicho en forma de sentencia, *Crimen y castigo* opera una lenta y minuciosa desocultación de la esfera subterránea del sujeto que guarda un vínculo manifiesto con los ambientes petersburgueses que Dostoievski –de forma perversamente sutil– inocula en el receptor de la obra.

Y esta proyección del interior del sujeto en el objeto intuido es justamente lo que Sokúrov aprovecha para encerrar al individuo en una ciudad acuosa y uterina, estableciendo en su relación lo que bien podría denominarse un espacio-paralipómena[9]. No en vano, el director acota el relato de su cinta al intervalo entre el asesinato ya cometido y la confesión del mismo ante Sonia, es decir, al periodo de angustia del protagonista[10].

4. PARALIPÓMENOS

Páginas susurrantes desarrolla una dialéctica entre interior y exterior cuyo alcance sumerge al espectador en una cierta enajenación espacial en la medida en que la diégesis presenta al protagonista *encerrado* en la ciudad. Y esto viene de la propia novela original, en la que, se puede decir que la metafísica del conflicto interno de Raskólnikov se ha enraizado en una representación implícita de la ciudad que –se quiera o no– *espacializa* el pensamiento del lector. El retrato intrapsicológico del protagonista de Dostoievski está determinado por el *adentro* de su situación, lo que lleva al individuo a una alienación

[8] El nombre de la revista es una referencia velada a *Rússkoe Slovo* (Palabra rusa), la publicación radical de carácter nihilista más importante en Rusia desde 1859 hasta su clausura en 1866.

[9] Paralipómenos, del gr. *paralipomenon*, omitido, oculto.

[10] Tratando de hacer una aproximación a la novela, el metraje desarrolla lo acontecido entre las partes segunda y quinta de la novela. Si bien, esta no era la intención original del director, que incluso llegó a rodar el asesinato de la anciana. Problemas en la financiación provocó que se dejaran de rodar fragmentos completos del guion (Semonova, 2011:213).

absoluta. Y este desplazamiento de la realidad que sufre el sujeto literario Sokúrov lo aprovecha para producir una desocultación de su tormento interior a través de los espacios mostrados.

> Es necesario ser plenamente conscientes de que nuestra misión es la de crear un espacio único, donde quiera que dirijamos nuestra cámara: la naturaleza, o una calle… deben estar por debajo de todas nuestras bóvedas, es necesario el encerramiento, no la libertad de espacio. (Sokúrov, *cit. pos.* Arkus y Savelev, 1994: 351).

De este modo el espacio claustral del San Petersburgo sokuroviano nos descubre las dimensiones de una profundidad inexplorable en el seno del Yo de Raskólnikov. "¿Dónde tomar el aire aquí? Aquí en las calles se está como en habitaciones sin ventanas" (Dostoievski, 1995: 223). En muchos aspectos, *Páginas susurrantes* puede ser interpretada como las últimas horas de un alma criminal no arrepentida, destrozada por las consecuencias de su crimen, fundamentalmente, por la condena eterna. Y estos tormentos resuenan en una atmósfera fantasmagórica en la diégesis fílmica[11]. Es decir, Sokúrov se vale de un ejercicio clásico de *Einfühlung* para presentar su particular San Petersburgo en la medida en que se trasladan al espacio las emociones personales del sujeto. Una operación de *endopatía* que supone una continuación en la imagen de la metafísica que Dostoievski establece en sus líneas[12]. Se produce así una transferencia del interior del individuo a las formas exteriores, convirtiendo la recepción del film en una experiencia estética a través de la actividad perceptiva.

Y es que Raskólnikov en el metraje deambula por una especie de ciudad críptica, encerrado bajo las bóvedas de piedra ruginosa de los pasajes por los que vaga. De algún modo se encuentra *encerrado al aire libre*. No en vano, en su origen, las criptas eran los espacios subterráneos donde se enterraba a los fallecidos. Etimológicamente, del griego, *krypte*, "esconder". Esto no hace sino profundizar en la definición establecida de espacio-paralipómena para el San Petersburgo sokuroviano. Y dado su origen literario, la obscura ciudad petrina está en parte dilucidada por los mecanismos fantasmales que articulan una *críptica psíquica*. En este sentido, Diane Arnaud ha creído ver en el San Petersburgo de *Páginas susurrantes* un espacio topológico en tanto construye una entidad a estudiar desde su interior (Arnaud, 2005; 17-62). Así, Arnaud desarrolla esto a través del concepto redundante de la "topocríptica" en la que se descubre las dimensiones variables de una profundidad fantástica (*Ibíd*.: 34-37). Arnaud define la figura del enclaustramiento críptico como una encriptación de los lugares cerrados en la que se delimita una estructura de ajuste marcada por la permeabilidad de las fronteras entre lo interior (del sujeto) y lo exterior (de la ciudad) que hacen desaparecer el concepto de alteridad espacial en el film (*Ibíd*.: 43-44). Sin duda, la *poiética* espacial de *Páginas susurrantes* permanece absolutamente desvinculada de cualquier concepción del afuera. No en vano, en el film nunca se ve el cielo. La única ocasión en la que Raskólnikov mira hacia arriba y Sokúrov nos ofrece un contraplano el fotograma aparece colmado de cientos de botas viejas amontonadas. Esta imagen remite imperiosamente a una ubicación en el *abajo*, recoge así la idea de lo subterráneo, del hundimiento en nuestro caso. Y, simultáneamente, esta imagen transporta con ella la angustia subjetiva del criminal, así como –para el público receptor en un plano no fictivo– la estremecedora idea de las masas de asesinados durante el siglo XX. De modo que el director logra transferir la empatía al espectador ante el desconsuelo de Raskólnikov. El infierno parece encontrarse en esa ciudad hipogea en la que sus interiores concursan igualmente en el refuerzo de esta idea. Por un lado las ruinosas escaleras enrocadas –importantes desde la propia novela– aparecen a lo largo de todo el metraje tomadas siempre en contrapicado, como lugares de espera, ansiedad, y eterna incertidumbre, recogiendo así las metafóricas escaleras y plantas del Más Allá evocadas a través del fantasma de Chéjov en *La piedra* (1992)[13]. Por otro lado, las habitaciones de Raskólnikov y Sonia, auténticos emparedamientos de reclusión para las almas del asesino y la prostituta:

---

[11] Esta vision la refuerza el propio Sokúrov ante Aleksándr Solzhenitsyn en sus documentales *El nudo* (1998) y *Diálogos con Solzhenitsyn* (1998). Concretamente, en esta última cinta, ambos autores discuten la separación entre las tramas triviales y las implicaciones filosóficamente profundas que existen tras la prosa de Dostoievski.

[12] Endopatía: *endo*, "interior", y *pathos*, "sufrimiento". Dado que el conflicto viene heredado de la obra de Dostoievski, existiendo por tanto una relación con Dios implícita, es preciso remitir el concepto a las reflexiones sobre la empatía de Edith Stein y Edmund Husserl (Stein, 2005: 55-117; Husserl, 1962: 64-74) antes que a las de Max Scheler (Scheler, 1950).

[13] Al respecto hay que señalar que *Páginas susurrantes* cierra una trilogía temática sobre "la muerte y la nada" iniciada con *El segundo círculo* (1990) y continuada un par de años después con la mencionada *La piedra*.

> De Raskólnikov: “Era una especie de jaula, de unos seis pasos de largo, que presentaba el más repelente aspecto con su amarillento empapelado, lleno de polvo, y que por todas partes se desprendía de las paredes, y tan baja de techo, que apenas un hombre corpulento podía erguirse allí del todo”. De Sonia: “El empapelado amarillento, ahumado y gastado, ennegrecía en todos los rincones; por fuerza tenía que haber allí humedad y ácido carbónico en invierno. La miseria saltaba a la vista […]” (Dostoievski, 1995: 27 y 291).

Por supuesto, en ninguno de los cuartos aparece ventana alguna en la que se pueda intuir relación con el exterior. Ambos trabajan la idea de cuchitril pútrido en sintonía con la de su ciudad contenedora. Pero la habitación de Raskólnikov guarda un sentido más. Esto se puede comprobar en la secuencia *interior* que se inicia una vez que la ciudad ha quedado sumergida bajo las aguas que antes comentábamos. El plano cambia bruscamente y el protagonista parece despertar de un sueño en su estancia, que queda en el fondo del plano. Sin embargo el plano sonoro del *lieder* de Mahler se prolonga introduciéndose en la nueva secuencia. La distorsión geométrica producida por la manipulación de la distancia focal del objetivo provoca un aumento artificial de la profundidad del espacio que trabaja aún más si cabe sobre el enrarecimiento del mismo.



Fig. 3 - Páginas susurrantes: La habitación de Raskólnikov. Fuente: Fotograma del film (izqda.) y elaboración propia (dcha.) (2012)

El plano cambia para dejarnos ver la verdadera situación de la cama. En un rincón, encastrada en el hueco residual que deja la zanca de un escalera. Una especie de cuna cavada en la piedra, destacada en la imagen por el fundido a negro de los límites del fotograma que hacen perderse al espacio en un obscuridad tenebrosa, que parece traer consigo los ecos de un insondable críptico del durmiente. La música de Mahler se ha disuelto en los sonidos del exterior, permeabilizando el espacio críptico hacia el afuera. La imagen se decolora progresivamente hacia un monocromo a la vez que desaparecen los ecos del exterior convirtiéndose en una especie de fantasmagoría. Esto es, en el cuartucho de Raskólnikov el espectador descubre una profundidad fantástica que se desarrollará más adelante, pero una profundidad al fin y al cabo, es decir, un nivel interior más profundo, *un adentro del interior*.

En resumidas cuentas, en *Páginas susurrantes* no existe la codificación tradicional que delimita la diferencia cualitativa entre una habitación, como espacio interior, y la ciudad que la alberga en su calidad de exterior. Más bien se puede afirmar que todo pertenece a una misma naturaleza interna. En la medida que los espacios del film son espacios sin afuera, la ciudad se reduce a un lugar fuera de todo lugar, algo que se ha definido bajo el neologismo “heterotopía” (Foucault, 1994: 33 y ss.). Foucault precisa más aun estableciendo la “heterotopía de crisis” como el espacio reservado a los individuos que se encuentran en estado de crisis en relación a la sociedad y medio humano en el que viven (*Ibíd*.: 34). Este es, indudablemente, el espacio perfecto para Raskólnikov dada la etimología de su nombre:

raskólnik, en ruso, cismático[14]. Sokúrov construye así un espacio *heterotópico* haciendo converger en él la antroponimia del personaje con su naturaleza literaria. Y esta escisión de la realidad Sokúrov la escenifica en las deambulaciones del sujeto por las calles de la ciudad.

5. PROMENÁDICA



Fig. 4 - Páginas susurrantes. Fuente: Fotograma del film

Tal y como estamos escrutando, Sokúrov sitúa el desarrollo de su película en un movimiento pendular suspendido en el conflicto interno derivado entre una acción y su consecuencia, transfiriendo esta complejidad laberíntica al espacio diegético. De modo que se produce un surgimiento espacial en la imagen de la medida atmosférica de la narrativa en tanto el sujeto implicado no deja de ir de un lado a otro, entrando y saliendo de cuartos y ambientes sórdidos, sosteniendo encuentros que parecen visiones, viendo cómo las personas a su alrededor se aglomeran en lugares reducidos, miserables, apestosos, cada uno de ellos con sus hedores particulares, su fealdad, su característica angustia ambiental… Parece como si Sokúrov se hubiera percatado que, por más que se enseñe una ciudad, un espacio, la manera universal de su experiencia descansa en su recorrido, en su paseo. Ahora bien, pasear no es deambular. Y esta aclaración se hace pertinente toda vez que –en varios momentos del metraje– el director hace que Raskólnikov vague sin rumbo por las calles de San Petersburgo, como en una pesadilla febricitante, explicitando una especie de sonambulismo que no hace sino proponer fehacientemente la idea anterior de la fantasmagoría. Es decir, participa de la noción endopática del espacio, toda vez que –en su alienación– el sujeto (cuasi espectral) se encuentra ensimismado, atrapado en su pugna interna, *encerrado en el exterior*. O, más bien dado el caso, *sumergido*. Humos y efluvios suspendidos en la atmósfera urbana, vapores de contacto entre la superficie acuosa de los canales y el frío aire ambiente petersburgués o entre el personaje y los muros, charcos y efectos de condensación que remiten a la atmósfera hidrófila y fangosa del delta del Nevá, sonidos de goteo, de flujo... Esta alusión permanente a lo húmedo y estanco en la imagen hace participar al agua del devenir funesto de la proyección del interior que se está produciendo en la ciudad y el espacio del film. Supone una llamada más a la intervención de una fuerza demiúrgica que carcome los muros, los huesos y las almas errantes de los bajos fondos viscosos de San Petersburgo. No en vano, así comienza la sexta parte de la novela, justamente la de la condena: “Para Raskólnikov empezó entonces una extraña época; parecía como si una bruma se hubiese levantado de pronto ante él, envolviéndolo en una soledad irrespirable y densa” (Dostoievski, 1995: 403). Esta sucinta descripción tiene una trasposición directa en el film, que será otra de las escenas definitorias del metraje.

Un par de secuencias después de la presentación de la habitación de Raskólnikov, este sale a la calle y, súbitamente, es sorprendido por una tormenta que irrumpe en la ciudad. Los soplidos del viento y una intensa lluvia inundan la banda sonora de la borrasca en exclusiva entre las que se intercala una imagen del protagonista de espaldas abrumado por temporal. Nada hay en la diégesis que permita

[14] *Raskólnik* es el seguidor de Raskol, cisma que se produjo en la Iglesia Rusa a mediados del s. XVII con motivo de la reforma litúrgica del patriarca Nikon. Quienes no aceptaron la reforma, además de *raskólniki* (“cismáticos”), son conocidos con el nombre de *starovieri* (“viejos creyentes”).

percibir la ciudad. A los pocos segundos comienzan a intuirse unos acordes de cámara, hasta que se alcanza a distinguir una pieza característica en las películas de Sokúrov: Otmar Nussio, *Rubensiana*[15]. De pronto cambia el plano para mostrarnos a Raskólnikov en plano medio que se gira y mira hacia la cámara. Densos vapores penetran en el encuadre desde el margen inferior del fotograma, cuando el sujeto se acomoda el abrigo para terminar colocando sus manos cruzadas sobre el pecho mientras emprende un camino hacia la cámara hasta convertir el plano medio en un primerísimo plano de sus manos. Instante en el que la tonalidad sepia de la imagen se anula en el monocromo. Imperceptiblemente, la música de Nussio ha terminado por inundar el espectro sonoro. El plano se abre gradualmente con la lenta deambulación de un Raskólnikov que se encuentra andando por la ciudad. La imagen se funde hacia un plano fijo en el que se presenta la travesía de un sujeto completamente abandonado en su enajenación discurriendo por una avenida de la ciudad que deja ver en su fondo un extraño animal de piedra que cierra el encuadre.

Pues bien, parece evidente que Raskólnikov, en su abstracción, ha dejado de "estar-allí". Su insufrible división interior implícita en el fenómeno meteorológico –lo que se podría denominar por lo visto en la secuencia como *su tormento en la tormenta*– le ha transformado en el ser-de-su-sombra que vaga por la ciudad. Una ciudad que *espacializa* esta conversión en su sugerencia de las bóvedas del infierno. Ni culpabilidad, ni remordimientos, ni redención, sino un universo de desamparo y de bruma, de agua, de desarraigo y de muerte, sobre todo de muerte: un espacio de muerte, de ahí la postura enferetrada que adopta el protagonista. Raskólnikov ha sido reducido a una fantasma errante en ese San Pertersburgo empapado que Sokúrov ha diseñado para encerrarlo como en una cárcel de Piranesi. En este equívoco espacial de piedra y agua del que se ha valido el cineasta, el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota ingrávida en una ciudad sumergida en las aguas estancas. En este contexto, la música de Nussio adquiere un fuerte componente visual al operar una nostalgia luctuosa en la escena a modo de réquiem. Si el sujeto fictivo transmitía en su texto toda la reflexión metafísica de Dostoievski, ahora el director ha empleado una dialéctica fisiológica entre este sujeto y la ciudad con su atmósfera completamente contaminada por las vicisitudes internas de Raskólnikov.

Así las cosas, y toda vez que –a diferencia de como lo hiciera Dostoievski– Sokúrov concluye su cinta con la confesión del asesinato ante Sonia, Raskólnikov termina por representar una parodia grotesca del eterno retorno en un particular renacer bajo los pechos de aquella estatua de piedra que cerrara el espacio público en la secuencia descrita anteriormente. En un pasaje de más de seis minutos, tras tratar de succionar del pezón del animal de piedra, la imagen de Raskólnikov bajo el mamífero se congela en una fotografía para disolverse en el negro que anticipará los créditos finales mientras suena de nuevo los *Kindertotenlieder*. Esta vez el tercero de los poemas, *Wenn dein Mütterlein*[16]. Este momento revela la esencia trágica de la ciudad que se extiende para significar la realidad lúgubre de nuestro presente, donde la vida es reducida a su más elemental función fisiológica. Pero simultáneamente, en esta última imagen, Sokúrov abre las puertas a una posible redención al concluir la puesta en escena del relato sobre el simbolismo de una renovación salvadora. El eterno retorno. Raskólnikov renace, convertido en un cachorro del monstruo de piedra. Ahora bien, *en mi condición de arquitecto, no puedo dejar de ver en esta escena un refuerzo de la imagen de la lupa capitolina amamantando a Rómulo y Remo*. Raskólnikov entonces, vuelve a empezar un mundo.

En definitiva, la *poiética* de lo que se ha definido como espacio-paralipómena en el film surge de una desocultación proveniente de su narrativa origen en tres órdenes bien diferenciados pero, simultáneamente, imbricados entre sí. A saber: la adaptación del texto literario (textual), su trasposición a imágenes (diégetico) y la codificación de nuevos sentidos y significados (audio-visual). Sokúrov trabaja de este modo la ciudad de San Petersburgo para emplearla como intermediación entre el sujeto y el espectador. Y todo ello, simplemente, valiéndose de la piedra, el agua y unas cuantas *páginas que susurran* a nuestros oídos.

---

[15] Sokúrov empleó esta pieza como leitmotiv de su película de graduación: *La voz solitaria del hombre* (1978-87). Poema sinfónico neoromántico que volverá a emplear en varios films posteriores, entre ellos en la primera película de la presente trilogía, *El segundo círculo*.

[16] "Cuando tu madre".

BIBLIOGRAFÍA

ARKUS, L. y SAVELEV, D. (eds.) (1994). *Sokurov – Chasti Rechi*. San Petersburgo: SEANS.
ARNAUD, D. (2005). *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*. París: L'Harmattan.
BACHELARD, G. (2005 [1942]). *El agua y los sueños*. 2a edición. Ciudad de Méjico: FCE.
BERDIAEV, N. (2008 [1923]). *El espíritu de Dostoyevski*. Granada: Nuevo Inicio.
BILLINGTON, J.H. (2011 [1966]). *El icono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*. Madrid: Siglo XXI.
CIORAN, E.M. (2011 [1960]). *Historia y Utopía*. 5a edición. Barcelona: Tusquets.
CROSS, A. (ed.) (2003). *St. Petersburg. 1703-1825*. Basingstoke: Palgrave McMillan.
DIETSCH, B. (2005). *Alexandre Sokourov*. L'Age d'Homme: Lausanne.
DOSTOIEVSKI, F. M. (1995 [1866]). *Crimen y castigo*. 2 volúmenes. Barcelona: RBA.
FOUCAULT, M. (1994). "Espacios diferentes" en CABRERA, A. (ed.) *Toponimias: (8) ideas del espacio*. Barcelona: Fundación La Caixa, pp. 31-39.
HUSSERL, E. (1949 [1913]). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Ciudad de Méjico, Buenos Aire: FCE.
MEJÍA TORO, J. M. (1986). *Nietzsche y Dostoievski. Sobre el nihilismo*. Medellín: Universidad de Antioquía.
__(1996). *De la escritura parasitaria. Nietzsche, Kafka, Deleuze, Dostoievski*. Medellín: Universidad de Antioquía.
REAU, L. (1913). *Saint-Pétersbourg*. París: Librairie Renouard, H. Laurens.
ROLLET, S. (2009). "Le spectre des images" en ALBERA, F.; ESTÈVE, M. (eds.), *Alexandre Sokourov*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet, pp. 64-72.
SCHELER, M. (1950 [1913-22]). *Esencia y formas de la simpatía*. Buenos Aires: Losada.
SHKLOVSKI, V. (1990 [1917]). "Art as device" en *Theory of prose*. Champaign: Dalkey Archive Press.
SLOTERDIJK, P. (2004 [1999]). *Esferas III. Globos: Macroesferología*. Madrid: Siruela.
STELLINO, P. (2008). "El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche" en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIII: 79-99.
SEMONOVA, L. (2011). "Montage is the Final Aproximation to the Idea" en BEUMERS, B. y CONDEE, N. (eds.). *The cinema of Alexander Sokurov*. Londres: IB Tauris, 212-15.
STEIN, E. (2005 [1922]). *Obras completas. II Escritos filosóficos (Etapa fenomenológica: 1915-1920)*. Vitoria, Madrid, Burgos: El Carmen, Espiritualidad, Monte Carmelo.
SZANIAWSKI, J. (2014). *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*. Nueva York: Wallflowers.
ZWEIG, S. (2007 [1976]). *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. 2a edición. Barcelona: Acantilado.

LUMIÈRE EN GUADALAJARA. LA CIUDAD EN EL CINE AFICIONADO DE TOMÁS CAMARILLO

Lumière in Guadalajara. The City in the Amateur Cinema of Tomás Camarillo

Víctor Iniesta Sepúlveda
Universidad de Castilla-La Mancha
victor.iniesta@uclm.es

Resumen

Tomás Camarillo fue un emprendedor cultural de Guadalajara que, durante el primer tercio del siglo XX, escribió varios libros y realizó fotografías para reivindicar los atractivos de su tierra natal. No obstante, el cine documental rodado por este aficionado constituye un testimonio excepcional de la actividad de la capital provincial y de otras ciudades en ese periodo. Entre la producción del autor, esta propuesta presenta una serie de películas rodadas entre 1927 y 1935, desde los últimos años de la Restauración hasta la Segunda República. En primer lugar, una escena que registra la salida de los obreros de la fábrica de automóviles La Hispano, que recuerda a *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*. También capturó la salida de los feligreses de misa en la catedral de Sigüenza. En este caso, es un tema que remite a *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno. Asimismo, filmó las procesiones de Semana Santa en Cuenca, corridas de toros y varias vistas de ciudades. Igualmente, estos temas habían fascinado a los Lumière y sus operarios en España. En suma, el visionado de las películas de Camarillo desvela paralelismos con las primeras grabaciones de la historia del cine. En sus escenas de trabajo, de celebraciones religiosas y de fiestas populares, el autor quiso capturar la imagen de su ciudad a principios de siglo, arraigada en sus costumbres y tradiciones, pero abierta a los cambios sociales y a los nuevos ingenios de su tiempo.

Palabras clave

Cine aficionado, cine documental,
Tomás Camarillo, Lumière, Guadalajara.

Abstract

Tomás Camarillo was a cultural entrepreneur from Guadalajara who, during the first third of 20th century, wrote some books and took pictures in order to defend the attraction of his native land. However, the documentary cinema shot by this amateur is an exceptional testimony of the provincial capital activity around that period. From the author's production, this proposal presents some movies filmed between 1927 and 1935, from the latest years of the Restoration to the Second Spanish Republic. First, a scene that films the exit of workers from La Hispano car factory. This film reminds to *Workers Leaving the Lumière Factory*. He also filmed parishioners exiting Sigüenza cathedral after mass. In this case, it is a theme that follows *Exit of the Twelve O'Clock Mass from the Church of El Pilar of Zaragoza*, by Eduardo Jimeno. Likewise, he filmed Holy Week processions in Cuenca, bullfights and some views of cities. The Lumière and their operators were fascinated by these subjects in Spain as well. In summary, the viewing of Camarillo films reveals similarities with the first recordings of Film History. In their scenes of work, religious ceremonies and traditional festivals, the author wanted to capture the image of his city at the beginning of the century, rooted in its traditions, but receptive to social changes and new inventions of those time.

Keywords

Amateur cinema, documentary cinema,
Tomás Camarillo, Lumière, Guadalajara.

1. INTRODUCCIÓN[1]

Desde su invención, el cine ha estado vinculado a las ciudades. En 1896, los operadores de los hermanos Lumière comenzaron a recorrer núcleos urbanos para difundir el cinematógrafo y, a la vez, tomaron vistas de aquellos lugares. En las películas, el público esperaba reconocerse a sí mismo, además de los espacios de su localidad. Con la difusión de cámaras para aficionados, estos testimonios audiovisuales se multiplicaron, especialmente a partir de los años veinte del siglo XX. Buena parte de aquellos, procedentes del cine *amateur*, han desaparecido o han sido olvidados. Afortunadamente, algunas películas han sido salvaguardadas y recuperadas, como las de Tomás Camarillo. Conviene, pues, estudiarlas no solo como creaciones artísticas, sino también como testimonios históricos y fuentes documentales (Martínez, 2013).

Nacido en Guadalajara en 1879, Camarillo trabajó desde joven para ayudar a su familia. Recuperado económicamente, invirtió unos ahorros en abrir un comercio donde, entre otros productos, vendía material fotográfico y cinematográfico, lo que le animó a familiarizarse con estas actividades. Con su producción audiovisual, fechada entre 1927 y 1935, dio a conocer el cine aficionado a sus conciudadanos, a través de asuntos que les resultaran familiares y atractivos, y así publicitar la venta de cámaras y proyectores. Rodó una serie de cintas de paso profesional para exhibirlas en las salas de la localidad y también hizo películas de paso estrecho, reservadas a un ámbito familiar (Ballesteros, 1999: 11-15).

El objeto de esta comunicación es el estudio comparado de películas de Tomás Camarillo con títulos de los inicios del cine, firmados por Lumière, Alexandre Promio, Alice Guy y Eduardo Jimeno. Los filmes del aficionado registran lugares como Guadalajara, Madrid, Sigüenza o Cuenca a principios del siglo XX, mientras que los pioneros mencionados tomaron vistas de Madrid, Sevilla y Zaragoza pocos años después de la invención del cinematógrafo. Pese a los años de diferencia, la producción cinematográfica del arriacense asume características técnicas y comparte temas y funciones con aquellas primitivas imágenes.

La obra de Camarillo ha sido recuperada y difundida por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), de la Diputación Provincial, a través de publicaciones y exposiciones. Cabe destacar, en primer lugar, un capítulo de José Antonio Ruiz sobre sus producciones fílmicas (2001). Posteriormente, tras su conveniente restauración en Filmoteca Española, las películas fueron compiladas en dos DVD, acompañados de un estudio introductorio por el citado autor (2004 y 2009). Paralelamente, se han realizado varias aportaciones para difundir la recuperación de otras películas atribuidas, en el marco de los Encuentros de Historiadores *En torno al cine aficionado* (Ruiz, 2007).

Por otra parte, la visión del espacio urbano a través del audiovisual ha merecido varios estudios en los últimos años, de los que cito, sin ánimo de exhaustividad, algunos significativos. Por ejemplo, Stephen Barber, que acuñó el concepto de “ciudades proyectadas”, ha desentrañado las relaciones entre narrativa cinematográfica y paisaje urbano (2006). En España, el libro coordinado por Francisco García y Gonzalo M. Pavés (2014) analiza la imagen fílmica de veintinueve ciudades con una visión historiográfica. Asimismo, existen estudios centrados en una sola ciudad, como la tesis de Nicolás Grijalba (2016), sobre la imagen de Madrid construida en una serie de películas. Siguiendo estas aportaciones, analizaré a continuación algunos fragmentos de películas del aficionado, confrontados con otros filmes emblemáticos de la historia del cine, que igualmente prestaron atención a la representación de las ciudades españolas.

2. SALIDAS DE FÁBRICAS

En 1917, La Hispano-Suiza de Barcelona estableció una factoría filial en Guadalajara. La fábrica ocupaba una gran superficie a las afueras, cerca del Henares y del ferrocarril Madrid-Barcelona, imprescindible para el transporte de los materiales y la mercancía. Fabricó chasis, motores y, en menor medida,

[1] Esta investigación se desarrolla gracias a un contrato predoctoral, en el marco del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo; así como dentro de las líneas del Grupo de Investigación Confluencias (GI20173898) y del proyecto de investigación Patrimonio Fotográfico de Castilla-La Mancha (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, SBPLY/19/180501/000253).

automóviles de lujo, y su buen funcionamiento repercutió en la prosperidad económica de la ciudad durante el primer tercio del siglo XX (Pardo, 2000: 251; Pradillo, 2011). La película *Revista Camarillo. Fábrica Hispano-Suiza*[2] fue realizada con motivo de las fiestas organizadas por la empresa, entre el 5 y el 7 de agosto de 1927, y fue estrenada a finales del mismo mes (Ruiz, 2005: 209-210). La copia está virada al ámbar, un color muy utilizado para escenas diurnas, puesto que respetaba el contraste de la imagen y suavizaba la proyección. Los fabricantes comercializaban esta película virgen tintada para evitar el posterior teñido en los laboratorios. Para los intertítulos, por otro lado, se utilizó película en verde (Blot-Wellens, 2004: 32).

La grabación comienza con una panorámica de la fachada principal de la fábrica. Después, la salida del trabajo a mediodía. La cámara fue colocada hábilmente en un lateral, de manera que la masa de los asalariados formara una diagonal para enfatizar la perspectiva. Es una escena dinámica, dado que los obreros salen apresuradamente, mientras los encargados, trajeados, caminan más sosegados. En buena medida, la presencia de la cámara no ha pasado desapercibida: los trabajadores miran de reojo, sonríen, posan, saludan e incluso retroceden para observar de nuevo el quehacer del operador. Sin duda, el tomavistas despierta una especial fascinación entre los más jóvenes y, sobre todo, entre algunos niños que se colocan frente al objetivo repetidas veces. Es evidente que la puesta en escena ha sido preparada y los participantes en el rodaje han sido dirigidos por el operador. En consecuencia, la presencia reiterada de algunos personajes y su actitud impostada ofrecen un resultado carente de naturalidad.

Pese a la importancia de la fábrica en la vida social de la ciudad, la *Revista Hispano* es el único audiovisual que registra aspectos de esta actividad industrial, lo que aumenta exponencialmente su valor documental. En la actualidad, el viejo inmueble se encuentra en estado de ruina, lo que ha movilizado a particulares e instituciones para conseguir su rehabilitación y conservación. Desafortunadamente, los trámites para la declaración de Bien de Interés Cultural no han prosperado por el momento y ha sido incorporado en 2019 a la Lista Roja del Patrimonio por la Asociación Hispania Nostra[3].



Fig. 1 - Fotograma de La salida de la fábrica Lumière en Lyon *(Louis Lumière, 1895) / Salida de los obreros de la fábrica La Hispano de Guadalajara. Fotograma de* Revista Hispano *(Tomás Camarillo, 1927)*

El plano de la salida de la fábrica guadalajareña remite, inevitablemente, a la emblemática película *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (*Fig. 1*), filmada pocos meses después de la invención del cinematógrafo y exhibida por primera vez el 28 de diciembre de 1895, en la conocida sesión celebrada en el *Salon Indien* del *Grand Café* de París. El filme, condicionado por la longitud del rollo de celuloide, apenas dura treinta segundos y está formado por una única escena. El plano, en esta ocasión, es frontal con respecto al fondo y los trabajadores se desplazan de manera ordenada hacia los laterales, en direcciones opuestas, pero no se aproximan a la cámara. También hay certeza de que la grabación fue planificada y, de hecho, existen varias versiones de la película (Foiret y Brochard, 1995).

---

[2] *La Revista*, como las siguientes películas de Tomás Camarillo, ha sido visionada en los DVD citados más arriba (Ruiz, 2004 y 2009). Las copias se conservan en Filmoteca Española.

[3] Lista Roja del Patrimonio. Disponible en *https://listarojapatrimonio.org/ficha/fabrica-la-hispano-suiza/* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

3. VISTAS DE CIUDADES

Tras la seminal película de la salida de la fábrica familiar, Auguste y Louis Lumière ampliaron sus temas. De los asuntos susceptibles de ser impresionados en el celuloide, la ciudad ofrecía un abanico de imágenes llenas de movimiento y dinamismo. Así, primero en Lyon y después en otras ciudades, los contratados por la firma francesa ejercieron como exhibidores de los filmes y como operadores de cámara. El más prolífico, Alexandre Promio, comenzó a trabajar para los Lumière en 1896. En junio de ese año, viajó a España y grabó películas como *Puerta del Sol* (vista n.º 260)[4]. Se trata de un plano fijo y picado, así, pese a la inmovilidad de la cámara, la angulación permitió capturar un bullicioso movimiento interno, en las horas de más actividad. Los peatones cruzan en múltiples direcciones la plaza y sortean, apresurados, diferentes automóviles, como los antiguos tranvías de tracción animal. El fin de estas imágenes en movimiento era aprehender el devenir de la vida diaria de la ciudad. Asimismo, para impulsar la asistencia de los oriundos, era menester representar espacios transitados y fácilmente reconocibles (Grijalba, 2016: 207).

El mismo espacio protagonizó una de las vistas filmadas por Alice Guy para Gaumont en 1905[5]. La secuencia está formada por un plano general con movimiento panorámico circular. Puede verse una aglomeración de peatones curiosos, distribuidos en planos sucesivos, que miran con curiosidad y extrañeza, e incluso siguen entusiasmados el recorrido de la cámara. A diferencia de la vista comentada más arriba, Guy escogió un encuadre más cercano, a pie de calle, que permitía discernir los diferentes tipos (Lucas, 2011: 449-466). La cineasta incluyó más tomas de paisajes, monumentos emblemáticos y escenas folclóricas, reseñables para caracterizar el país extranjero. Así, incorporó vistas muy arraigadas en ese imaginario, como la Alhambra, el río Guadalquivir en Sevilla, Montserrat o una interpretación de flamenco.

La Puerta del Sol tampoco pasó desapercibida para videoaficionados como Camarillo, que, por su parte, puso el foco en la arquitectura de la Casa de Correos, que adquiere más prestancia mediante un movimiento vertical y un plano contrapicado, que subraya la altura de la famosa torre del reloj. Ese punto de vista capta, simultáneamente, los vehículos motorizados y tirados por caballos que cruzan a toda velocidad. En este sentido, cabe destacar que, además de otros hitos de la capital, el videógrafo prestó atención al tráfico, en el que coinciden turismos y tranvías, ya eléctricos, con jinetes y carros tirados por animales. La brevedad del rollo exigía una selección ajustada de las tomas que compondrían la cinta. La cámara no fue colocada en el tranvía, como hicieron los hermanos Miles en San Francisco (1906) o Ricardo Baños en Barcelona (1908)[6]. No obstante, sí empleó este recurso en un ámbito rural, para capturar el paisaje y los caminos de la Alcarria (*Alrededores de Horche*, 16 mm) o para seguir de cerca a unos ciclistas en una carrera (*Revista Camarillo n.º 4*, 1928). En Madrid, filmó monumentos como la plaza de toros de la Fuente del Berro, el monumento a Colón, el Retiro y su Casa de Fieras, la Puerta de Alcalá, el palacio de Telecomunicaciones y la fuente de Cibeles. La representación de la capital se consigue, pues, mediante la elección de hitos monumentales, convertidos en metonimias de toda la ciudad (García y Pavés, 2014: 10).

A diferencia de sus revistas en formato convencional de 35 mm, las imágenes de Madrid conservadas están impresionadas en película de celuloide de 16 mm, fabricada por Eastman Kodak, mediante una cámara Ciné-Kodak modelo B de 1926 (Ruiz, 2007: 68). Desde 1923, estos materiales fueron diseñados por la compañía de Rochester expresamente para *amateurs*. La reducción de las dimensiones favoreció el abaratamiento del producto, así como su fácil traslado (Amo, 2007: 41). Estas cintas de paso estrecho no fueron creadas para su exhibición pública, comercial o publicitaria, sino que tenían un contenido privado de uso doméstico. En consecuencia, no hay fragmentos protagonizados por potenciales clientes, como los trabajadores de La Hispano, sino que la película conforma una visión de la ciudad más personal. Camarillo demuestra su atracción por la bulliciosa capital, donde había vivido y trabajado durante su juventud.

---

[4] Numeración del catálogo Lumière. Disponible en *https://catalogue-lumiere.com/* (última consulta: 17 de marzo de 2020). Para el visionado de las películas, véase Filmoteca Española online. Disponible en *https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/escenas-espana/2915674/?t=3m12s* (última consulta: 17 de marzo de 2019).

[5] Las cintas fueron seleccionadas y montadas en el filme *Espagne*, con motivo de la edición de un cofre de DVD. Disponible en *https://youtu.be/OvFyhOYHJJ8* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

[6] Véanse las películas *A Trip Down Market Street Before the Fire* (Miles Brothers, 1906), disponible en *https://archive.org/details/MarketStreet19064KScan20181016* (última consulta: 24 de marzo de 2020) y *Barcelona en tranvía* (Ricardo Baños, 1908), disponible en *https://youtu.be/ELhujMDuNYs* (última consulta: 24 de marzo de 2020).

No obstante, tuvo una debilidad especial por el arte y la cultura de su tierra, Guadalajara, a la que dedicó documentales en paso profesional y subestándar. En línea con la cinta de Madrid, una grabación, esta vez en 35 mm, compila vistas de la capital de provincia, con sus correspondientes intertítulos. Figuran lugares públicos como el Grupo Escolar de Las Cruces, los jardines del Depósito de las Aguas, la fuente de la Niña y el ayuntamiento, y monumentos como el palacio del Infantado, el panteón de la Condesa de la Vega del Pozo y el torreón del Alamín. En estos últimos, subraya las particularidades de las arquitecturas, mientras en los espacios urbanos introduce la figura humana para presentar una ciudad habitada. Evidentemente, la presencia de su paisano no pasa inadvertida a estos figurantes, pero esa falta de espontaneidad queda paliada por su situación alejada. Las imágenes tomadas en invierno y en los jardines están viradas a una tonalidad fría; el resto son anaranjadas. En casi todas, la cámara realiza un movimiento horizontal, favorecedor para la descripción de estos escenarios. En una panorámica realizada a cierta altura, cerca del paseo de las Cruces, registra varios hitos monumentales. La amplitud de la vista y el recorrido limitado del trípode obliga a dividir la secuencia en varias tomas. Procede de la misma manera en las revistas de Sigüenza y Brihuega: comienza con una vista general y continúa con espacios reseñables, convenientemente rotulados, una estructura que remite a la película española de Alice Guy comentada más arriba.

4. CORRIDAS DE TOROS

Las emblemáticas vistas de ciudades, respaldadas por una dilatada tradición artística de grabados, pinturas y fotografías, alcanzaron mucha popularidad en los primeros tiempos del cinematógrafo. Sin embargo, aquellas imágenes más o menos estáticas pronto dejaron paso a sucesos, que otorgaban más dinamismo. Los técnicos extranjeros asumieron la visión de un turista en una ciudad desconocida y trataron de presentar lo más castizo (Grijalba, 2016: 209). Promio no dudó en registrar imágenes pintorescas que satisficieran a los espectadores de diferentes países, como los festejos taurinos, tópico por excelencia del país y divertimento de referencia para la sociedad madrileña (Gubern, 1996: 15). Así, dedicó una de las primeras vistas tomadas en Madrid al espectáculo: *Arrivée des toréadors* (vista n.º 259)[7], donde el torero Mazzantini y sus banderilleros llegan en coche de caballos a la desaparecida plaza de la carretera de Aragón, ante la expectación de los asistentes. La grabación ha sido datada el 14 de junio de 1896 (Seguin, 1998).

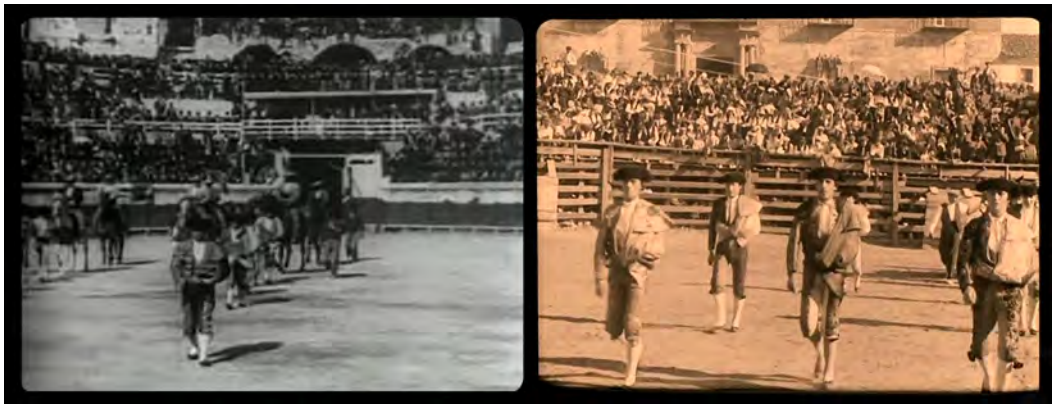


Fig. 2 - Fotograma de Sortie de la quadrille*, vue n.º 863 (operador desconocido de la Compañía Lumière, 1898) / Paseíllo de la cuadrilla en una corrida de toros. Fotograma de* Revista Sigüenza *(Tomás Camarillo, 1928)*

También para los comisionados de Lumière en Sevilla resultaron imprescindibles las corridas en la plaza de la Maestranza con motivo de la Feria de Abril. Las vistas 863 y 864, describen, primero, el paseíllo de la cuadrilla, que desfila de manera ordenada para saludar al público[8]. Los alguacilillos a caballo desfilan primero, a continuación, los toreros, seguidos por sus correspondientes banderilleros y los picadores (*Fig. 2*). El cinematógrafo fue colocado cerca del palco de la presidencia, frente a la

[7] Visionado de la película en Filmoteca Española online. Disponible en *https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/escenas-espana/2915674/* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

[8] Visionado de la película en la Biblioteca Mundial Digital. Disponible en *https://www.wdl.org/es/item/536/#collection=cin%C3%A9math%C3%A8que-fran%C3%A7aise-collection* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

puerta de cuadrilla, desde donde desfilan los participantes, lo que otorga una eficaz visión en picado de las columnas formadas por los toreros y sus auxiliares. Estos, que saludan descubriéndose, también parecen hacerlo a los espectadores del filme. Pero ese encuadre resulta insuficiente cuando la cámara, inmóvil, restringe la captación de los pases, que quedan a veces fuera de campo, al tiempo que la pantalla presenta el ruedo vacío. En cualquier caso, el emplazamiento detrás de la barrera hace que los picadores y las astas del toro aparezcan esporádicamente en primer plano, lo que tuvo que dar una impresión muy vívida a los espectadores.

La exhibición de corridas de toros, encierros y becerradas tuvieron una buena acogida en el público, que pudo conocer o rememorar las suertes de los toreros más conocidos. En los años veinte, el toreo se convirtió en un espectáculo moderno, regido por criterios empresariales: los diestros eran estrellas nacionales, surgió una prensa especializada y aumentó el número de corridas gracias a la mejora de las comunicaciones (González, 2005: 281-282). Y es que la popularidad de la fiesta hacía imprescindible un acontecimiento taurino en las fiestas de las ciudades. Así, Camarillo también realizó un reportaje de una corrida celebrada en Sigüenza en 1928. Comenzó el vídeo con sendos planos que presentan a la banda de música y a los tres matadores, que posan altivos antes del paseíllo. Seguidamente, filmó el desfile de los participantes ante el aplauso del público, desde la misma arena del ruedo. A continuación, se suceden varios planos con diferentes pases, de apenas unos segundos de duración cada uno. En el intermedio, filma al público en las gradas mediante una panorámica y alterna planos generales de los asientos con otros planos medios de espectadores cercanos a su asiento. Es una plaza de toros portátil, con una forma irregular, pero adornada con dos mantones de manila en la parte reservada para el presidente y las autoridades.

El encadenamiento de los planos a tal velocidad infiere un ritmo vertiginoso al visionado. El operador realizó tomas de corta duración para ahorrar película mediante el parón de cámara, que conseguía deteniendo la manivela del tomavistas. Esta práctica también facilitaba el montaje, una fase que requería mucho tiempo, del que el autor no siempre disponía (Blot-Wellens, 2004: 41). Pese a que en ocasiones es difícil comprender el desarrollo de la lidia, el operador consiguió filmar los quites y suertes más llamativos. Además, esta precipitada sucesión de imágenes en movimiento produce una visión vibrante del festejo.

5. PROCESIONES DE SEMANA SANTA

Las temporadas taurinas coincidían habitualmente con las fiestas de las ciudades, como la Feria de Abril de Sevilla, celebrada después de la Semana Santa. De hecho, el mismo empleado de Lumière que tomó las vistas en la Maestranza impresionó también una procesión en abril de 1898 (vistas 858 y 859). Se desconoce su identidad: puede ser que fuera Promio (Seguin, 1998) o que se tratara de un artífice español, dado que en Sevilla existía una delegación de la empresa francesa (Bello, 2010: 60, 121-122). En cualquier caso, colocó la cámara a la altura de los fieles, en una acera, de manera que el desfile formara una diagonal y los participantes en el cortejo se aproximaran de manera progresiva al objetivo. El cinematógrafo está inmóvil, pero la procesión genera un movimiento interno constante durante toda la escena.

La grabación comienza antes de la llegada de un paso precedido por nazarenos: dos de ellos portan un incensario y una naveta, mientras los tres siguientes conforman la presidencia de la corporación (*Fig. 3*). Aunque sus rostros están ocultos por los antifaces, es perceptible que giran la cabeza hacia el operador. Seguidamente, aparece el capataz, que dirige a los costaleros que cargan con el paso. Estos son visibles porque el faldón frontal ha sido retirado, presumiblemente para facilitar la ventilación en el interior de la parihuela ante las altas temperaturas. La canastilla está tallada en madera y tiene cuatro candelabros para dar luz a un cristo orante, sedente y desnudo, antes de la crucifixión. La imagen sagrada, bajo la advocación de *Jesús de las Penas*[9], es iluminada por el sol al pasar al lado de una bocacalle. El paso avanza acompañado por acólitos, mujeres con mantilla y una escolta de guardias civiles. Sigue un grupo de "armaos", hermanos caracterizados como centuria romana que conforman una banda de música. En el cortejo se introducen de manera espontánea niños y caballeros ataviados convenientemente para este día festivo.

[9] Talla realizada por el escultor flamenco José de Arce en 1655, aún venerada por la hermandad de la Estrella.



Fig. 3 - Fotograma de Procession à Séville, [III]*, vue n.° 859 (operador desconocido de la Compañía Lumière, 1898) / Paso de* Jesús caído y la Verónica*. Fotograma de* Procesiones de Semana Santa en Cuenca *(Tomás Camarillo, 1927)*

En la producción de Tomás Camarillo como aficionado existe también una película de las procesiones de la Semana Santa de Cuenca, fechada en 1927 (Pérez, 2009) y, por tanto, una de las más antiguas (Ruiz, 2009: 20). En aquellos años, esta manifestación de religiosidad popular alcanzó un esplendor considerable. En este sentido, cabe recordar que la dictadura de Primo de Rivera respetaba profundamente los valores católicos y tradicionalistas, mientras el rey Alfonso XIII demostraba un fervor excepcional y una manifiesta militancia católica (Ben-Ami, 1983: 75-76). Por su parte, la Iglesia, particularmente en la región, también secundó el nuevo orden en sus pastorales y en la prensa (Requena, 1998: 147-148).

El cortometraje empieza con unos planos de un grupo de hombres y mujeres elegantemente vestidos que bajan de sus vehículos para hacer un refrigerio a mitad de camino. Podemos aventurar la identidad de algunas personas, pues una nota de prensa informa de que Camarillo viajó junto a los señores Taberné y Cubertoret[10]. Seguidamente, aparece Cuenca, desde el puente de San Antón. De inmediato, comienza la parte dedicada a la procesión de Paz y Caridad del Jueves Santo, filmada en la Audiencia Provincial, en la calle Palafox, un lugar bien escogido para apreciar el cortejo de manera muy plástica. Condicionado de nuevo por la extensión del rollo, dedica una breve toma a cada paso. También atiende a otros integrantes: nazarenos con tulipas y faroles, músicos, insignias y niños vestidos de personajes de la Pasión.

La secuencia del Viernes Santo comienza con unos niños seminaristas, con sotana y bonete. Sentados en una parcilla de la calle Palafox, esperan la indicación del cámara para incorporarse y caminar ordenadamente. De nuevo está emplazado en la misma calle, pero a una altura media, de manera que es visible al fondo la iglesia de San Antón y la torre del observatorio meteorológico del Instituto General y Técnico. El cortometraje continúa con la procesión que discurre durante la madrugada, llamada Camino del Calvario. Tras el guion y una turba poco abultada, de la que solo vemos un par de tamborileros, desfilan los pasos de *Jesús Nazareno*, *Jesús caído y la Verónica*, *San Juan* y la *Virgen de la Soledad*. En la siguiente secuencia, los amigos disfrutan del tiempo primaveral: pasean, cogen flores y leen el periódico en un parque.

Seguidamente, tiene lugar la procesión de la tarde, grabada en dos localizaciones distintas. La primera parte del desfile la componen los pasos del *Cristo de la Agonía*, *Cristo de la Luz* o *de los Espejos* y *Nuestra Señora de las Angustias*, probablemente filmados en la actual calle de las Torres, en aquel tiempo Quince de Julio. Más adelante, graba de nuevo la procesión, una vez incorporados los pasos de la *Crucifixión*, *Jesús en el Pretorio*, la *Exaltación* y el *Descendimiento*. Tras el paso de la virgen, cierran el cortejo los sacerdotes revestidos con capa pluvial. En esta ocasión se sitúa en un balcón entre la calle Mariano Catalina (actual Carretería) y la plaza de Cánovas (hoy plaza de la Constitución)[11]. El ángulo picado ofrece una imponente visión de la estructura de este concurrido cortejo.

[10] *La Palanca. Semanario Independiente*, No 862, 20 de abril de 1927, p. 2.

[11] En aquella calle aparece el comercio de José Simarro, que indica que probablemente aprovecharan para ver la procesión un balcón de la pensión La Romana, donde quizá se hubieran hospedado Camarillo y sus amigos.

6. SALIDAS DE MISA

Las diferencias culturales, económicas y sociales entre Europa y España tuvieron su reflejo en el cine: en general, los extranjeros registraron escenas profanas, mientras que los nacionales incidieron en temas religiosos. Si los franceses habían filmado la salida de los trabajadores de una fábrica, los españoles optaron por las salidas de los feligreses de una iglesia. Las fuerzas vivas, retratadas en estas escenas, tomaron consciencia de que el cine no solo era un entretenimiento, sino también un instrumento ideológico (Grijalba, 2016: 239). De igual manera, parte de la historiografía sesgada por el franquismo, erigió la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* como película fundacional del cine español. En realidad, la datación de la película de Eduardo Jimeno fue manipulada por la adecuación del tema al ideario del régimen, si bien hoy ha sido corregida y retrasada a octubre de 1897 (Letamendi y Seguin, 1998). Es un plano general con encuadre frontal, como la citada salida de la fábrica Lumière, pero con un punto de vista más elevado (*Fig. 4*). La puerta abierta del templo coincide con el eje axial; los feligreses ocupan menos de la mitad del cuadro, mientras la fachada de la basílica abarca más espacio. Esta asimetría se debe a que se pretendía dar prioridad a la identificación del templo sobre el reconocimiento de los zaragozanos. Para aminorar ese desequilibrio, la cámara alta, con un ligero picado, permite ver a más personas (Gubern, 1996: 16).



Fig. 4 - Fotograma de Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza *(Eduardo Jimeno, 1897) / Salida de misa en honor de la Virgen de la Mayor de la catedral de Sigüenza. Fotograma de* Revista n.º 5 *(Tomás Camarillo, 1928)*

Las salidas de misa prosperaron como asunto de películas y Camarillo también hizo escenas similares. Por las similitudes con la emblemática grabación de Jimeno, escogeré un fragmento de la citada *Revista n.º 5*. Comienza con una panorámica de Sigüenza y unos planos de la catedral, donde se celebraba una función dedicada a la patrona, la Virgen de la Mayor. Los planos introductorios presentan la contundencia de la *fortis seguntina*: en primer lugar, desde un balcón, la fachada occidental y su atrio. Ya a pie de calle, la cámara describe una vista transversal del hastial flanqueado por las torres. El desequilibrio del nivel y la desestabilización de la imagen, voluntarios o no, proporcionan una visión más sobrecogedora del monumento. Seguidamente, filma desde la plaza Mayor la fachada meridional. Estos planos fueron rodados por la tarde, con la fachada de los pies iluminada y los árboles movidos por la brisa vespertina. El montaje de las tomas favorece, no obstante, la función narrativa del filme y ubica al espectador en el espacio.

Presentado el escenario, comienza la salida del oficio, a mediodía. Como en el caso anterior, la cámara está a cierta altura para registrar a más gente. El encuadre es equilibrado: en la mitad superior, el marco arquitectónico, con las jambas en derrame; en la inferior, personas en movimiento. La celebración ha congregado a muchas personas, que se arremolinan en corrillos a la salida. Enseguida la atención se centra en el obispo, acompañado por sacerdotes y saludado por algunos civiles. Los religiosos abandonan pronto el templo, pero los seguntinos permanecen en el atrio para esperar a sus allegados, conversar o fumar. La diferente indumentaria de unos y otros denota las diferencias de clases sociales, en especial, los tipos de sombreros: hongos, canotier[12], boinas. Los eclesiásticos, por su parte, llevan

[12] En los años veinte comenzaron a ofrecerse sombreros más prácticos, como el canotier, un sombrero de copa baja y ala recta realizado en paja y adornado con una banda de seda negra. Quedó integrado en el traje formal veraniego.

sombreros de teja[13]. Las mujeres se cubren con velo y prácticamente todas llevan abanico por las elevadas temperaturas. También se percibe que en el recinto sagrado hay espacio para el flirteo: dos chicos parecen salir al encuentro de otras dos muchachas sonrientes y, al final, una pareja apoyada en una jamba conversa discretamente.

La acción no ha sido planeada, puesto que se trata de un acto público en el que el videógrafo no tiene capacidad para dirigir a los actantes, como sucedió a la salida de La Hispano. De hecho, la cámara pasa relativamente desapercibida, sobre todo al principio, cuando la atención queda absorbida por la presencia de los eclesiásticos y hay una mayor aglomeración. Los primeros en notar la presencia del tomavistas son los niños. Uno de ellos no duda en interrumpir el paso de la comitiva de sacerdotes para posar entusiasmado, pero inmediatamente es apartado bruscamente por un canónigo. Algunas personas se giran y miran indiscretamente, expresan extrañamiento, fruncen el ceño y parecen escudriñar la identidad del operador.

7. CONCLUSIONES

La confrontación de las películas de Tomás Camarillo con la producción de pioneros de la historia del cine resulta, pese a la diferencia temporal, reveladora, para obtener una valoración certera de la aportación del aficionado. En el plano técnico, practicó un lenguaje que, no exento de cierto primitivismo, incorporaba recursos técnicos y estéticos muy eficaces, como panorámicas, aptas para la descripción de espacios urbanos. Impresionó, igualmente, imágenes en celuloide virado a diferentes colores, según los convencionalismos del cine profesional. La duración de las grabaciones estaba limitada por la longitud de los rollos de cinta, como también sucedía en los primeros años del cinematógrafo. Por eso, escoge concienzudamente los motivos representados: sucesos narrables en el tiempo y lo suficientemente representativos.

Los temas más habituales filmados en pueblos y ciudades componen un repertorio caracterizado, principalmente, por el movimiento interior del plano, fruto de la acción de las personas y objetos trasladados. Basten como ejemplo los trabajadores que salen de las fábricas, los fieles que abandonan el templo, la lidia de los toreros o los cortejos procesionales. En el caso de las vistas de ciudades, la quietud de las arquitecturas está contrarrestada con los movimientos de cámara. Otra alternativa para infundir sensación de movimiento fue la concatenación de planos breves, que proporcionaba un elocuente dinamismo. La repetición de los temas, muy recurrentes en la época, está relacionada con que el operador estuviera familiarizado con estos, para introducir recursos estéticos y experimentar con el lenguaje cinematográfico.

Destaca, ante todo, la vocación documental de los filmes, pese a que en origen prevalecieran otros fines, como el publicitario o el de recuerdo familiar. Como las primitivas vistas de Lumière, las películas del *amateur* registran el flujo de la vida cotidiana. En consecuencia, predomina el rodaje en exteriores, no hay actores profesionales y la puesta en escena está subordinada al transcurso de los hechos cotidianos. La cámara ejerce como testigo externo a la acción, que selecciona qué ver y desde dónde. Predominan las vistas de poblaciones, el principal espacio donde el ser humano desarrolla su jornada laboral, pasa su tiempo de ocio, rememora sus tradiciones y celebra sus ritos. Y, por supuesto, los monumentos y espacios públicos subrayan las señas de identidad de los municipios filmados, bien conocidas por el alcarreño.

BIBLIOGRAFÍA

AMO, A. (2007). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*. Madrid: Filmoteca Española. Disponible en *https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:bf5c05a7-1b26-4490-8de3-f7610bc-1d7a2/inspeccion-tecnica-new.pdf* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

BALLESTEROS, P. (ed.). (1999). *Arte perdido de la provincia de Guadalajara. Retablos. El legado fotográfico de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

[13] El sombrero de teja tiene copa semiesférica, ala ancha y está forrado en seda, lo que le da cierto brillo. Este sombrero también traduce la jerarquía eclesiástica: los sacerdotes lucen una cinta negra; el obispo, un cordón con borlas.

BARBER, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
BELLO, J. A. (2010). *Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes.
BEN-AMI, S. (1983). *La dictadura de Primo de Rivera. 1923-1930*. Barcelona: Planeta.
BLOT-WELLENS, C. (2004). "La reconstrucción de las películas de la colección Tomás Camarillo" en *La Revista Camarillo. Cine en Guadalajara entre 1927 y 1935*. Guadalajara: CEFIHGU, pp. 31-46.
FOIRET, J. y BROCHARD, P. (1995). *Los hermanos Lumière y el cine*. Gerona: Ayuntamiento de Gerona.
GARCÍA, F. y PAVÉS, G. M. (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.
GONZÁLEZ, E. (2005). *La España de Primo de Rivera*. Madrid: Alianza.
GRIJALBA, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en *https://eprints.ucm.es/38113/* (última consulta: 17 de marzo de 2020).
GUBERN, R. (1997). "Los difíciles inicios" en MADRID, J. C. (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Trea, pp. 281-302.
LETAMENDI, J. y SEGUIN, J.-C. (1998). *La cuna fantasma del cine español: Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza. La crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*. Barcelona: CIMS.
LUCAS, I. (2011). *La pionera oculta: Alice Guy en el origen del cine.* Valencia: Universitat de València. Disponible en *http://www.tdx.cat/handle/10803/81302* (última consulta: 17 de marzo de 2020).
MARTÍNEZ, F. (2013). "La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?" en *Vínculos de Historia*. No 2, pp. 351-372.
PARDO, M. R. (2000). "El tardío desplegue industrial. Luces y sombras en el periodo de industrialización" en PARDO, M. R. (coord.), *Historia económica de Castilla-La Mancha (siglos XVI-XX)*. Madrid: Celeste, pp. 233-288.
PÉREZ, I. J. (2009). "La Semana Santa de Cuenca del fotógrafo y cineasta alcarreño Tomás Camarillo Hierro" en *Capuz*. No 13, 2009, pp. 32-53.
PRADILLO, P. J. (2011). *Hispano-514: el automóvil y la industria en Guadalajara (1917-1936)*. Guadalajara: Patronato de Cultura.
REQUENA, M. (1998). "Dependencia, caciquismo y conflictividad social (1898-1936)" en SÁNCHEZ, I. (coord.), *Castilla-La Mancha contemporánea (1800-1975)*. Madrid, Celeste, pp.157-172.
RUIZ, J. A. (2001). "Camarillo, cineasta" en RUIZ, J. A. (coord.), *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*. Guadalajara: Guadalajara Dos Mil, pp. 23-29.
__(2004). *La Revista Camarillo. Cine en Guadalajara entre 1927 y 1935*. Guadalajara: CEFIHGU.
__(2005). "Las películas sobre las fiestas de La Hispano" en *Wad-al-Hayara. Revista de Estudios de Guadalajara*. No 33-34, 2005, pp. 209-216.
__(2007). "Aproximación a las películas de 16 mm de Tomás Camarillo" en RUIZ, J. A. (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, CEFIHGU, pp. 65-94.
__(2009). *Las películas de Tomás Camarillo. 1927-1935*. Guadalajara: CEFIHGU.
SEGUIN, J.-C. (1998). "Alexandre Promio y las películas españolas Lumière" en *Cuadernos de la Academia*. No 2, pp. 11-33. Disponible en *http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrb721* (última consulta: 17 de marzo de 2020).

LA IMPOSIBILIDAD DEL DESEO EN LA EUR42, ANÁLISIS SECUENCIAL DE *L'ECLISSE* (1962) DE MICHELANGELO ANTONIONI

The impossibility of desire in the EUR42, sequential análisis of L'Eclisse (1962) from Michelangelo Antonioni

Lara Madrid del Campo
Universidad Rey Juan Carlos I (Madrid)
l.madridd@alumnos.urjc.es

Resumen

En la presente comunicación abordamos, a través del análisis de la película *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), la dialéctica entre la ciudad y el deseo, o más bien, la imposibilidad del mismo. La trama del film, una mujer que acaba de sufrir una ruptura comienza una relación amorosa con otro hombre, se desarrolla en "La esposizione universale Roma", EUR, originalmente llamada E42. Este escenario fue ideado en 1935 por Benito Mussolini y planeado para dar celebrar los veinte años de fascismo. Esta exposición fue frustrada por la Segunda Guerra Mundial y el conjunto arquitectónico se convirtió con los años en barrio residencial. Por lo tanto, la puesta en escena del film se desarrolla en un espacio diseñado para algo que nunca tuvo lugar. A través del análisis secuencial nos fijaremos en la relación que se establece entre los personajes y este paisaje urbano, ya que creemos que mediante esta relación enrarecida entre personaje y la arquitectura, puede localizarse una estructura simbólica en la que Antonioni transmite sin apenas diálogos, la crisis de los sentimientos.

Abstract

In this communication we approach, through the analysis of the film *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), the dialectic between the city and the desire, or rather, the impossibility of the desire. The plot of the film, a woman who has just suffered a breakup and begins a love affair with another man, is developed in "La Esposizione Universale Roma", EUR, originally called E42. This scenario was devised in 1935 by Benito Mussolini and was planned to celebrate twenty years of fascism. This exhibition was frustrated by the Second World War and the architectural complex became a residential neighborhood over the years. Therefore, the staging of the film takes place in a space designed for something that never took place. Through sequential analysis we will look at the relationship established between the characters and this urban landscape, since we believe that through this rarefied relationship between character and architecture, a symbolic structure can be located in which Antonioni transmits with hardly any dialogue, the crisis of the feelings.

Palabras clave

Arquitectura racionalista, Michelangelo Antonioni, Roma, EUR42, puesta en escena, deseo, crisis de los sentimientos.

Keywords

Racionalist architecture, Michelangelo Antonioni, Rome, EUR42, scenography, desire, crisis of the feelings.

1. INTRODUCCIÓN

En nuestra propuesta vamos a realizar un análisis textual de secuencias clave de la película *L'Eclisse* (El Eclipse, Michelangelo Antonioni, 1962) a través de las que vamos a observar cómo la arquitectura representa metafóricamente el deseo de los personajes. Nuestra hipótesis de partida es que Antonioni se sirve de la arquitectura racionalista, entendida como el movimiento que comenzó a principios de siglo XX y de gran fuerza en Italia, para representar la imposibilidad del deseo que sufre el individuo moderno retratado en el film.

> Ésta arquitectura racionalista rechazó el uso de la ornamentación aplicada y apostó por los volúmenes nítidos, las superficies tersas y los espacios continuos Se inclinó también por geometrías simples aunque ricamente articuladas, y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto. (Sainz, 1997: 265).

Consideramos que esta arquitectura preocupada por la funcionalidad y al servicio de la lógica, sitúa a los personajes en un espacio que no les permite comprender sus sentimientos.

2. EUR 42



Fig. 1. Fotogramas de L'Eclisse (1962). Fuente: Elaboración propia (2020).

En el arranque del film, tras una larga noche de discusiones, Vittoria rompe su relación con Riccardo. La pareja vive en el barrio de la EUR, acrónimo de Exposizione Universale di Roma, y construido en 1935 para acoger dicho acontecimiento. Ésta se habría inaugurado en 1942 para conmemorar los veinte años de fascismo en Italia. Debido a la Segunda Guerra Mundial, este proyecto fue paralizado. Más tarde siguió expandiéndose para con vertirse en un barrio financiero y residencial. Sirviéndose de elementos del racionalismo italiano bajo los principios del funcionalismo. Por lo tanto, nos encontramos en un espacio diseñado para un evento que nunca tuvo lugar y que finalmente acabó siendo un barrio suburbano de la capital italiana.

Tras romper con Riccardo, Vittoria sale de su casa y camina por las calles del barrio. La pared y el muro desnudo parece que atrapan a la protagonista en las composiciones (*Fig. 1, superior izquierda y derecha*), encajonándola entre los estrechos espacios abiertos que dejan los marcos de las puertas. De nuevo se reitera el marco de la salida (o entrada) a la casa, en esta ocasión vacío, ya que sólo intuimos la figura de Vittoria fuera de campo al abrirse la puerta. Los árboles insertos en el recuadro, como si de una pintura se tratase, parecen lejanos e inaccesibles. Las rejas que protegen a las construcciones encierran a los personajes en la puesta en escena, en este caso, Vittoria se encuentra fuera del territorio de Riccardo, aunque sigue pareciendo encerrada (*Fig. 1, inferior izquierda*).

Un gran depósito de agua amenaza el paseo de Vittoria, y creemos que lleva implícita una lectura sexual (*Fig. 1, inferior derecha*). Está claro, que este gran hongo de hormigón, acechante y testigo silencioso de la ruptura entre Riccardo y Vittoria representa, subrayando lo evidente de su forma fálica, una impotencia ante la consumación de su deseo.

Deletreando las imágenes analizadas, reforzamos nuestra interrogación hacia Antonioni: ¿La puesta en escena de estas arquitecturas impiden la articulación del deseo de los personajes?

3. EL PALACIO DE LA BOLSA



Fig. 2. Fotogramas de L'Eclisse (1962). Fuente: Elaboración propia (2020).

Veamos como Vittoria conoce a Piero, y como la arquitectura nos indica que esta relación está abocada al fracaso. Al día siguiente, Vittoria va a visitar a su madre en la ciudad. Esta se encuentra en el palacio de la bolsa de Roma, situada en el antiguo templo del imperio Romano de *Divus Hadrianum.* Nos situamos en la Italia del milagro económico y ahora lo sagrado es el mercado de valores (*Fig. 2, superior izquierda*).

Vittoria busca a su madre entre el bullicio. Los hombres gritan acalorados hacia la pantalla de valores con una pasión desbocada. El joven *bróker* de su madre, Piero, es uno de ellos.

Vittoria saluda a su madre, quiere contarle su ruptura con Riccardo, pero no obtiene mucha atención ya que está pendiente de la pantalla y de sus acciones. Vittoria se apoya en una de las inmensas columnas del templo para observar a su madre y a Piero hablar de números.

El personaje de Piero es un producto de la época, un cliché podríamos decir, del que conocemos su profesión y su materialismo, pero no sabemos nada que vaya más allá de su actividad profesional. Las columnas desnudas nos remiten también a esa arquitectura racionalista que reina en la EUR, como un edificio imponente inspirado en lo clásico, pero que se entrega a la funcionalidad.

Por los altavoces de la sala se hace un llamamiento a realizar un minuto de silencio por la muerte de un compañero de profesión y la sala se detiene. Parece que los rituales no han desaparecido, aunque para Piero, sean una pérdida de tiempo y dinero. Así se lo dice a Vittoria a través de la columna que les separa.

Y de nuevo, surge lo que venimos leyendo a lo largo del análisis: La arquitectura separa a los personajes, impidiendo su conexión comunicativa y física. La gran columna que consumía la mitad de la puesta en escena, ahora divide por completo el plano, separando a Piero y Vittoria (*Fig. 2, superior derecha*).

El siguiente encuentro de Vittoria y Piero vuelve a darse en el templo de la Bolsa. Ahora, la columna paradigmática del anterior plano, se encuentra detrás de unas rejas (*Fig. 2, inferior izquierda*). Tras ello, cruza Piero, al que la cámara sigue en una pequeña panorámica hacia el interior del edificio. Es un ajetreado día, Piero va de aquí para allá, consultando el estado de las acciones a los dinámicos hombres que habitan este lugar. Intercambian papeles, números y en definitiva, conceptos abstractos e intangibles. Cuando el altavoz habla, todos se reúnen alrededor, es parte del ritual, como si del sacerdote oficiando la misa se tratase.

La madre de Vittoria entra en el edificio. Dice que algo huele mal, tiene un mal presentimiento. A continuación echa sal en el suelo, sus rituales son más ancestrales y supersticiosos. Ante la preocupación se santigua. Y es que estos personajes suponen en la obra de Antonioni los vestigios de una generación arraigada en la tradición religiosa. Estos personajes, de origen humilde, a pesar de ser reconvertidos en nuevos burgueses, parece que tienen esa conexión con los símbolos que rigen sus códigos morales y de los que carecen en absoluto los personajes protagonistas de estas historias. Pero ¿cómo no van a tener conexión estos personajes si un templo destinado a lo sagrado se convierte en un lugar de culto al mercado de valores?

Este es el altar ante el que la madre de Vittoria se santigua (*Fig. 2, inferior derecha*). El clima está crispado, los hombres se gritan unos a otros y la madre de Vittoria, lo ve desde la barandilla, sin ser capaz de entender el lenguaje con el que están hablando, aunque sí sabe que está perdiendo dinero. De nuevo, una barrera literal que impide la comunicación entre hombres y mujeres.

Vittoria se abre paso entre el gentío y llega hasta el panel. Ve a Piero corriendo de un lado a otro y su madre, se encuentra abatida por la pérdida de diez millones. Vittoria busca explicaciones en Piero, quien, sin embargo, la reconforta aún menos, restándole la importancia a los diez millones de su madre, siendo esta cifra una minucia en comparación con los millones perdidos en toda Italia. La empatía es imposible en el palacio de la Bolsa. Vittoria no lo entiende, ¿a dónde van esos números? La protagonista ciertamente vive en un momento y lugar confuso, no entiende el ritual ni los valores volátiles que se intercambian.

3. SAN PEDRO



Fig. 3. Fotogramas de L'Eclisse (1962). Fuente: Elaboración propia (2020).

Tras el suceso, Vittoria le pide a Piero ir a la casa de su madre a buscarla. Las fotos familiares revelan el origen humilde de la familia de Vittoria. Vittoria hojea las fotos recogida en la composición entre el marco de la ventana de la habitación. Una casa antigua se erige a su izquierda y, al girarse hacia la calle, descubrimos que justo detrás de ella se hallaba la cúpula de San Pedro (*Fig. 3, superior izquierda*).

Al igual que el hongo gigante que presidía la calle de Riccardo (*Fig. 1, inferior derecha*), la cúpula de San Pedro del Vaticano parece que observa a la pareja y no podemos dejar de subrayar ese espíritu en forma de edificio que parece representar algo inconmensurable y que parece atormentar a los personajes. En este caso, la arquitectura católica en su sede mundial. Sin embargo, como ya habíamos señalado con el personaje de la madre, los jóvenes no van a saber relacionarse con estos símbolos y, en cierta manera, les va a impedir también su conexión personal.

Vittoria sostiene la foto de su difunto padre y le habla a Piero de él. Con uniforme militar, Vittoria dice que era un hombre robusto. Sin embargo, Piero, dista mucho de ser como ese hombre. La pareja visita la antigua habitación de la protagonista. Ella, pasa un dedo por la coqueta, está llena de polvo. Se tumba sobre la que fue su cama y Piero se abalanza sobre ella. Vittoria, como intuíamos, le rechaza. Finalmente, y tras la llegada de su madre al apartamento, cada uno se va por su lado, Vittoria a su casa y Piero a su despacho.

4. VISITA NOCTURNA

Esa misma noche, Piero tiene una cita con una muchacha, a la que despacha rápidamente al no tener el pelo de color rubio. Decide tomar su coche y acudir en busca de Vittoria, para terminar de consumar aquello que empezó en su antigua casa. No podemos dejar de señalar los símbolos católicos, en esta ocasión, un cura que se interpone entre él y el coche al decidir ir en busca de su deseo. Piero se tropieza con él y le mira con extrañeza. Sin más, toma su Alfa Romeo y se dirige hacia el barrio EUR.

El coche blanco destaca en la oscuridad junto a las luces de las farolas, que sustituyen el firmamento. Piero aparca el coche en la calle, para salir a buscar el portal de Vittoria. La cámara queda fija tras la partida de su figura, dejando el coche sumido en la oscuridad de la noche. Este plano vacío es correspondido con otro plano carente de figura humana, un portal iluminado en cuya verja cerrada luce el número de la casa. A pesar de las luces encendidas que pueden indicar la presencia de alguien, todas las persianas están cerradas herméticamente. Piero entra en escena para asomarse por esa verja, pero parece que nadie está dispuesto a recibirle. Avanza por la calle ocultando su rostro bajo las sombras de los edificios. Finalmente se detiene iluminándose su figura, ha encontrado la casa de Vittoria.

La habitación está encendida y se escucha el teclear de una máquina de escribir. También unos tacones que avanzan y que pertenecen a una mujer que sale del portal cerrando la verja tras de sí, impidiéndole la entrada a Piero. Tras esto, el punto de vista se sitúa desde la ventana de Vittoria (*Fig. 3, inferior izquierda*). Vemos como Piero se sitúa debajo de su ventana y la señora arreglada coge su coche. El flanco izquierdo de la ventana invade esta visión, abarcando casi la mitad del panorama.

Es por este marco izquierdo que aparece el busto desenfocado de Vittoria. Sin embargo, ésta, se esconde tras la pared, para que Piero no la vea. Los personajes quedan divididos por líneas perpendiculares que impiden su encuentro. Ella, para despistarle, se esconde tras otra ventana y le observa tras las cortinas. Él sigue atrapado y empequeñecido por esa verja que cada vez se hace más grande.

Vemos a Piero, sumido de nuevo en la oscuridad de la calle. Vittoria, aún desenfocada, observa desde su ventana (*Fig. 3, inferior derecha*). Adelantamos, evidentemente que el encuentro no se va a dar, refiriéndonos a la cuestión del deseo. La puesta en escena lo impide, literalmente, siendo el detonante de esta incapacidad de satisfacer y de anular el deseo de los personajes. Las calles vacías, los edificios racionalistas y funcionales y los espacios vacíos se repiten y hace que nos formulemos una y otra vez el porqué de esa imposibilidad del deseo en el film.

5. PASEO



Fig. 4. Fotogramas de L'Eclisse (1962). Fuente: Elaboración propia (2020).

Al día siguiente, Vittoria y Piero quedan para dar un paseo. La cámara se sitúa en plano picado y vemos a la pareja a través de las ramas de un árbol. El movimiento es cercano a los personajes, pero estos se entrecortan quedando en ocasiones sus rostros fuera de campo. En lo que parece un punto de vista

semisubjetivo de Piero, el torso de Vittoria es enmarcado, eliminando su cabeza, y desde el que se intuye el pecho de la mujer a través de la apertura de la camisa.

Un aspersor dispara agua en el césped del parque por el que pasan. A Vittoria le llama la atención y corre a jugar con el chorro. En algún momento, parece que este sale del mismo cuerpo de Vittoria ¿No es ciertamente sugerente? Se está configurando a través de la composición el deseo sexual.

Sin embargo, ciertas cuestiones de la puesta en escena siguen dando indicios de que este deseo será imposible. La cámara acecha desde lo alto, vigilándoles. La diversión con el aspersor se detiene abruptamente y el rostro de Vittoria se torna serio. Un matrimonio de más edad que ellos, se halla sentado en la terraza de un bar. Desde atrás Vittoria y Piero toman posiciones para observarles, pero el mástil de la sombrilla divide totalmente el plano en dos, quedando cada uno a un lado.

La cámara nos da el contraplano, el matrimonio escucha la melodía que sale de un piano cercano, no notan la presencia de Vittoria y Piero. Ella, mira de reojo a la pareja, sin embargo, él parece estar más pendiente del pianista. Casi molestos, se van al momento, abandonando el plano y dejando al matrimonio. Ciertamente, distan mucho de esta pareja, que parece, representa, una permanencia que no son capaces de soportar con sus efímeros sentimientos.

Los protagonistas continúan su camino, pero éste no se abre con mucha claridad ya que un gran muro desnudo opaca la mitad izquierda del plano y la trayectoria de Vittoria. Por corte, la cámara antonioniana se mueve independientemente, y nos muestra un plano aéreo de la localización, el pequeño bar en medio de una explanada verde por la que siguen los personajes y, al fondo, un frondoso bosque coronado por la cúpula de la iglesia de arquitectura racionalista *Santi Pietro e Paolo* (*Fig. 4, superior derecha*). Al igual que la cúpula de San Pedro en el apartamento de la madre de Vittoria, esta otra basílica parece que también vigila omnipresente el romance.

Parece que el tiempo se ha detenido, y la pareja corre por la carretera totalmente desolada. La cámara asume la posición de un espía que sigue los pasos de la pareja desde lejos. Se sitúa con tal distancia, que apenas podemos distinguir sus rostros (*Fig. 4, inferior izquierda*). El tiempo en *L'Eclisse* se dilata, más allá de la articulación clásica, extrayendo el espacio de la realidad y construyendo así esa ciudad metafísica que tanto remite a la pintura de Giorgio De Chirico, escenarios desérticos anclados en el tiempo, en el sentido de que se encuentran, valga la redundancia, en un nivel situado más allá de lo físico, deshumanizados, intransitables e inhabitados, sobre el que los personajes vagan sin rumbo para representar los tiempos muertos en los que tanto la puesta en escena y el relato parecen difuminarse. Como señala Moure: "En la ciudad metafísica de Antonioni, se pasa de una vida orgánica a una vida teatral que encuentra su representación más emblemática y más extrema en la imagen de la ciudad muerta" (Moure, 2001:26).

Tomando una pequeña elipsis temporal, nos situamos en uno de los puntos cruciales de la cita. La pareja camina por la calle que aún sigue desierta. Se detienen en el comienzo de un paso de cebra y él le dice a ella que, cuando lo crucen, le da un beso. Los personajes avanzan y se detienen a la mitad, la cámara se detiene con ellos y, oportunamente, volvemos a ver ese poste que tan gráficamente divide la pantalla en dos y separa a la mujer y al hombre. Al final del camino hay una casa en construcción protegida por una valla de madera rudimentaria (*Fig. 4, inferior derecha*).

El beso da lugar, pero en seguida es rechazado por Vittoria. Esta se va, avanza por la calle desierta y, al darse la vuelta para decirle algo más, Piero parece que ha desaparecido. Dada la lectura que venimos haciendo, seguimos apoyándonos en la idea de que esta ciudad cada vez es un escenario menos real que impide que se desarrolle el encuentro sentimental, nos lo dicen las líneas verticales que configura el mobiliario urbano y que literalmente dividen a los personajes en la puesta en escena, pero también ese carácter misterioso que va adquiriendo esta ciudad desierta donde los personajes parecen desaparecer. Este último hecho se torna rotundamente incontestable en la escena final del film.

Piero y Vittoria se han prometido volver a verse esa misma noche en el mismo lugar. Vittoria sale del apartamento de Piero, al igual que salió de la casa de Riccardo en el arranque del film, presintiendo no volver nunca más. Flanquean el margen izquierdo de la composición, de nuevo, esas vigas de madera

que dan la sensación de edificio inacabado. Vittoria se apoya en ellas, comprendiendo quizás, que lo que necesita es una casa construida.

6. EL ECLIPSE

Definitivamente, sale a la calle consternada, se choca con la gente, y parece que le agobia el entorno. Inestable, se apoya sobre una reja. Acto seguido y por corte en montaje, la cámara se sitúa del lado contrario, saltándose el eje y mostrándonos a Vittoria atrapada tras esta reja. Eleva su mirada y la cámara con ella, aunque obviando su punto de vista y dejándola fuera de campo. En el siguiente plano, ya sin reja en primer término, Vittoria observa y escucha los sonidos de su alrededor. Finalmente, con aceptación se va, saliendo de plano para no volver en lo que queda de metraje.

Asistimos finalmente, al eclipse que alude el título del film, representado en una ciudad que se detiene, donde los sentimientos definitivamente no son posibles. Como afirma Chatman: “Como si fueran cuerpos celestes, los amantes modernos convergen solo por unos momentos, viajando a grandes velocidades y en direcciones contrarias” (Chatman, 1985: 110).

Antonioni afirmó respecto al concepto del eclipse simbólico que se da en la secuencia final del film: “estaba en Florencia para rodar un eclipse de sol. El silencio, diferente de todos los demás silencios, la luz terrestre y luego la oscuridad, la inmovilidad total. Durante el eclipse probablemente se detienen incluso los sentimientos” (Antonioni: 1991: 75).

Estos lugares de la EUR42 ya se vieron al principio del film, y son lugares, pues, recurrentes tanto de la ruptura con Riccardo como de las citas de Piero y Vittoria. Así, volvemos a ver el paso de cebra por donde pasearon previamente los protagonistas, la casa en construcción, naturaleza y la torre con forma de hongo de la secuencia de arranque.

Todo se dispone como un bodegón de naturaleza muerta, pero no hay ningún tipo de rasgo embellecedor, sino que la serie parece ir derivando hacia una progresiva desintegración de la materia, produciéndose una progresión de imágenes que van desde planos racionalistas de construcciones y planos urbanísticos a imágenes de una naturaleza que parece que se está descomponiendo. En ésta tienen la misma cabida unos árboles que un montón de ladrillos o unas hormigas que corretean por la tierra, puede que, huyendo de una amenaza inminente, o agua que fluye en el suelo como un manantial desembocando en una alcantarilla.

Una sensación de amenaza se respira en estos espacios, no sabemos qué ocurre, los ciudadanos que caminan por las calles sin rumbo, una mujer sin compañía espera a que algo ocurra con gesto preocupante, lo que nos recuerda a la situación de Vittoria. Un autobús atraviesa la solitaria calle y de él sale un señor sujetando un periódico en el que se puede leer en los titulares “La Amenaza atómica”, por corte en el montaje pasamos a un contraplano en el que vemos el titular que el hombre está leyendo, el cual reza “la paz es débil”, es decir, la paz entre los sexos es débil, al igual que las relaciones y los sentimientos, fríos como la guerra que se estaba viviendo en el mundo.

Las calles oscurecen y las personas andan en silencio para introducirse en sus hogares y finalmente se produce el eclipse. Otra torre aparece en esta secuencia, aunque en esta ocasión es una torre de iluminación. El cielo amenaza tormenta, la ciudad oscurece y los habitantes de este barrio fantasma huyen hacia sus casas como las hormigas que hemos observado correr por la tierra y el agua cayendo por las alcantarillas.

Cualquier resto de vida que quedara en esta ciudad se va apagando poco a poco, hasta que se produce el “eclipse” no celeste, el eclipse artificial amenazador, y la ciudad deja de funcionar, como la relación de Vittoria con Piero, que, tras prometerse una cita al día siguiente en aquella esquina del paso de cebra, nunca volverán a verse, ya que el amor no es posible en la EUR 42. Los sentimientos y la vida se han detenido por completo, cerrando la obra con una farola intermitente y agonizante que finalmente se apaga.

Tras la lectura de estas secuencias, diferenciamos las dos facetas de una ciudad europea modernizada como Roma que, en definitiva, puede extrapolarse a cualquier otra capital europea. Tras la posguerra y el milagro económico que vivió el país, la capital romana se expandió en territorio creando barrios funcionales que supieran albergar las necesidades del individuo moderno, en este caso, un barrio financiero cuyo diseño fue supeditado a la funcionalidad.

Los dos espacios en los que se desarrolla mayoritariamente la trama son las calles del barrio EUR y el palacio de la bolsa. De la relación de los personajes con estos espacios deducimos que estos individuos antonionianos son miembros de una generación que acababa de nacer y aún no había madurado y que, por lo tanto, tiene miedos, deseos y problemas que no son capaces de solucionar. En este sentido, la nueva arquitectura podía satisfacer sus necesidades materiales; pero no sus necesidades sentimentales.

A través del análisis constatamos que la arquitectura representada parece que se desliga de la ética religiosa y tradicional, véase en las lejanas cúpulas de basílicas y en el templo clásico reformado.

Además, la arquitectura racionalista, representada en el barrio residencial EUR representaría las buenas intenciones del barrio funcional moderno donde estos edificios geométricos y sin ornamentación vinieron a sustituir las tradiciones religiosas de las que hablamos, surgiendo así este vacío que experimentan los personajes y la incapacidad de consumar su deseo debidamente, lo cual es todo un estilema en la obra de Michelangelo Antonioni.

BIBLIOGRAFÍA

ANTONIONI, M. (1991), "The architecture of Vision: writtens and interviews on Cinema". Ed. De Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi. Ed. Norteamericana a cargo de Marga Cottino- Jones. Nueva York. 1996, p. 59.

CHATMAN, S. (1985), "Antonioni or, the surface of the world" Ed. University of California Press, Berkeley, p. 110.

MOURE, J. (2001), "Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'evident", Ed. L'Harmattan, París. 2003, p. 26.

SAINZ, J. (1997) "Arquitectura y urbanismo del Siglo XX. Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo". Ed. Alianza Editorial, Madrid, p. 265.

LA MEMORIA VISUAL DE LA CIUDAD CONFORMADA A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS DE TELEVISIÓN

The visual memory of the city formed through the television archives

Juan Carlos Marcos Recio
Universidad Complutense
jmarcos@ucm.es

Paloma Hidalgo Goyanes
Universidad Complutense
pahidalg@ucm.es

Resumen

La construcción de las ciudades y su propia fisonomía y evolución son en ocasiones informaciones recurrentes en los medios de comunicación. Los centros de documentación de televisión atesoran multitud de contenidos audiovisuales que tienen como protagonista a la ciudad y el arte que alberga. Su consulta es requisito imprescindible desde hace años para arquitectos, sociólogos, urbanistas, artistas y otros profesionales que afrontan los nuevos retos a los que se enfrentan como creadores de espacios. Estos centros son la garantía que permite a los expertos tener conocimientos sobre las ciudades ya olvidadas y que la televisión rescata en sus programas. La visualidad de la televisión forma a los ciudadanos en el imaginario colectivo de una manera diferente de ver y comprender la fisonomía de las ciudades y el arte que inspiran y contienen. Sirvan a modo de ejemplo dos series producidas y emitidas por dos canales de televisión españolas: "Madrid barrio a barrio" (Telemadrid) y "Ciudades españolas Patrimonio de la Humanidad" (TVE).

Palabras clave

Televisión, Patrimonio, Ciudades, Medios de comunicación, Contenidos audiovisuales

Abstract

The construction of cities and their own physio-mine and evolution are sometimes recurring information in the media. The television documentation centers treasure a multitude of audiovisual contents that have as protagonist the city and the art it houses. Your consultation is an essential requirement for years for architects, sociologists, urban planners, artists and other professionals who face the new challenges they face as creators of spaces. These centers are the guarantee that allows experts to have knowledge about forgotten cities and that television rescues in their programs. The visuality of television forms citizens in the collective imagination in a different way of seeing and understanding the physiognomy of the cities and the art they inspire and contain. Serve as an example two series produced and broadcast by two Spanish television channels: "Madrid neighborhood by neighborhood" (Telemadrid) and "Spanish World Heritage Cities" (TVE).

Keywords

Television, Heritage, Cities, Media, Audiovisual contents.

INTRODUCCIÓN

Los cambios más significativos que se aprecian en este siglo XXI, ya con su mayoría de edad, no solo afectan a las tecnologías, sino que están imbricados en cada una de las actividades del ser humano. Nunca antes la conexión entre los ocupantes de un espacio había dependido tanto de una cadena de valores que se ejecutan en cada momento y que no siempre se perciben. El ciudadano actual es más colaborativo y presupone que vivir en comunidad es un reto de todos por igual, sin que nadie se sienta un líder indiscutible.

El mundo dejó de ser muchos mundos para convertirse en uno con edificios nodales, lugares donde se compartirán los objetos, las experiencias, la manera de vivir, las necesidades de cada familia y, por supuesto, los elementos comunes entorno al consumo de agua, luz, calefacción. Esos sistemas de conexión permitirán, por ejemplo que se pueda vender la energía que sobre en nuestra comunidad, ciudad, o región. Y los beneficios obtenidos pasarán a mejorar la manera en la que desean vivir las nuevas generaciones en los llamados entornos colaborativos.

Tecnologías del siglo XX ya no sirven para vivir en este siglo. Se ha pasado del personalismo al colaboracionismo obligados por las carencias que se avecinan en muchos frentes. El reparto de tareas y funciones entre los habitantes de una ciudad será el reflejo de la propuesta de vida que sus cuidadanos quieran. Sirvan como ejemplo determinados objetos de la vida diaria : un destornillador, un taladrador, una lavadora, etc., que se usan en la vida menos de diez veces. Sin embargo, en la mayoría de las casa de una ciudad, cada una de ellas es portadora de al menos uno de estos objetos. Ahora, se puede tener una lavadora común, un destornillador para todos, etc., con el fin de mejorar la usabilidad de los objetos. El tiempo presente que nos ha tocado vivir dará un nuevo sentido a nuestra manera de enfrentarnos a los retos.

El excesivo consumo de bienes ha desestabilizado la manera en que vivimos. Hemos pasado del usar y tirar del siglo pasado, a compartir funciones, tareas, objetos y maneras de vivir que están siendo impuestas por otras generaciones. Mientras que los Baby Boom ansiaban tener una casa para vivir cerca del trabajo, otra para sus vacaciones y al menos uno o dos coches para desplazarse ; en la actualidad, la mayoría de los jóvenes no piensan ni en coches ni en casas, ni en propiedad. Prefieren compartir auto, vivir en diferentes lugares, quizás obligados por el propio trabajo, puesto que mientras que en el siglo anterior un empleo podía durar entre 15-20 años, lo que te garantizaba un tiempo prolongado en un lugar; ahora, el propio sistema laboral irá movilizando a los jóvenes hacia trabajos nuevos en diferentes lugares.

Este cambio de constumbres, modos y maneras ya es visible en algunas ciudades, donde no sólo a nivel particular, sino que las propias instituciones están adaptándose para hacer una ciudad más próxima a sus habitantes. Generan propuestas de beneficio a través de las mejoras en sus instalaciones. Por ejemplo, aprovechando las horas de sol y con paneles solares en sus eficios públicos, pueden no solo ahorra la factura de la luz, sino que ofrecen el excendete a otras familias que lo necesitan. Los espacios de las ciudades se van a construir pensando en tres elementos: ciudadanos, entidades públicas y privadas y mejoras que aporte la tecnología.

El objetivo de este artículo es doble. Por un lado, analizar hacia dónde caminan las ciudades, evaluar los procesos que afectan a su comunicación, apoyados en las propuestas de arquitectos, urbanitas y artistas y, por otro, demostrar que los archivos de televisión están dotados de programas y contenidos que han ido conformando las ciudades y que servirán para que futuros creadores y diseñadores de los espacios donde vivir en el siglo XXI, tomen aquellas propuestas necesarias para inspirarse a la hora de crear nuevas ciudades.

1. LAS CIUDADES SE HARÁN COMUNICATIVAS O NO SE HARÁN

1.1. Conectividad para implementar nuevas formas de vida

En la construcción de ciudades inteligentes, las llamadas *Smart Cities*, están influyendo una serie de propuestas que no siempre se pueden aplicar debido a las restricciones políticas, económicas y principalmente sociales. Esta transformación está resultando algo más difícil de lo previsto,

especialmente en algunas regiones superpobladas. Se constata según el Fondo de Población de las Naciones Unidas que «la población mundial alcance los 8.500 millones en 2030, 9.700 millones en 2050 y 11.200 millones en 2100». Sin embargo, algo que ya los demógrafos han venido anunciando en los últimos 50 alos, se está cumpliendo sin fisuras: las ciudades son cada vez más grandes y la dispersión de las zonas rurales afecta a los recursos alimenticios que no se pueden generar de manera industrial.

En este sentido, las previsiones señalan que dentro de 20 años las ciudades serán casi inabarcables. Los datos parecen ser irrefutables como señala Gonfalonieri “Hay 1,3 millones de personas que se mudan a las ciudades cada semana, y para 2040 se espera que el 65% de la población mundial viva en ciudades, con un 90% de este crecimiento de la población urbana en África y Asia” (Gonfalonieri, 2018). Frente a estos datos, las ciudades se harán comunicativas en todos los sentidos o no funcionarán. Necesitarán el uso de big data para ofrecer servicios a los ciudadanos de manera eficiente.

Tres son las propuesta claves ya asumidas por los expertos: la primera el big data, apoyado en el Internet de las Cosas (Iot) la segunda y los sensores que ya se emplean en muchos lugares de las ciudades y que están informando, por ejemplo, al centro de tráfico, sobre los lugares con mayor índice de automóviles. Esos sensores, colocados en lugares estratégicos, facilitarán los datos para hacer más transitable y efectiva la ciudad. Son, pues, otra manera de comunicar.

El reto y a la vez el desafío es la gestión de los datos. No basta con tenerlos, algo que ya es funcional en muchas ciudades, sino en la manera en que se unirán para hacerlos más efectivos. En este camino andan ciudades, regiones y hasta países con la idea de facilitar a sus ciudadanos entornos más sostenibles para su vida. Los primeros pasos ya se están dando, pero son estas cinco cuestiones las que llevarán a las ciudades y los países a mejorar el sistema de vida: a) educación, entendida en el sentido de apoyo, de no oponerse constantemente a los cambios. Se requiere que la educación forme en otros valores y maneras de entender la sociedad actual; b) energía para hacer más sustentable cada una de las acciones del ser humano. Apenas se están produciendo algunos movimientos para dejar atrás las energías provenientes de los combustibles fósiles, que una vez acaben nos llevarán a una mejor planificación del c) transporte, mejor dotado, con movimientos más precisos, menos contaminantes, lo que nos acerca al cuarto aspecto a valorar d) salud, sin la que las ciudades terminarían por desaparecer, como se está viendo en algunas de las grandes urbes del sudeste asiático. Por último, e) las redes inteligentes a través de nodos de conexión que serán encargadas de facilitar todos los datos para que los cuatro procesos anteriores se cumplan.

Conviene precisar que los dirigentes de las ciudades han de pensar en la forma en que autorizan los nuevos edificios y los espacios públicos. Todos los datos que proporcionan los sensores no serán válidos sin compartir unos con otros lo que cada edificio puede aportar; sobre todo en materia energética como reconoce Rifkin a la hora de valorar todas estas actividades y que deben revertir actividades económicas:

> Los edificios ya no son espacios privados, pasivos y aislados, sino más bien entidades que comparten activamente sus energías renovables, su eficiencia energética y de almacenamiento, la movilidad eléctrica y un amplio espectro de actividades económicas con otros edificios a discreción de sus ocupantes. Sin embargo, la puesta a punto de toda la infraestructura digital depende ante todo de la descarbonización de todos los edificios” (Rifkin, 2019: 106).

Aquí el reto es la eficiencia en todas las actividades que se llevan a cabo, especialmente cuando se trata de hacer más eficiente las ciudades, pensando en el incremento que van a experimentar en la actual década. Hay que buscar un equilibrio entre lo que prometen los gobiernos y lo que les demandan los ciudadanos. No hay mejoras sin la participacion de los ciudadanos y sin la apertura de los gobiernos que han de ser más abiertos, comprometidos y transparentes, pasando a ser intermediarios de la información dentro del modelo de gobierno abierto, según la propuesta de la OCDE en 2017, recogida por Villegas &Marcos:

> “Para acentuar la importancia del trabajo colaborativo entre gobierno y ciudadanía para la atención de los problemas sociales, la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico propone una definición de gobierno abierto al referirse a él como una cultura de la gobernanza basada en políticas públicas y prácticas innovativas y sustentables inspiradas por los principios de transparencia, responsabilidad y participación que fomente la democracia y el crecimiento inclusivo” (Villegas; Marcos, 2019: 39).

Al final habrá que resolver los problemas que la ciudad acumula en torno a su gestión, de ahí la importancia de gobiernos abiertos que contemplan la participación de los ciudadanos. Son muchos frentes abiertos los que han de enfrentar los dirigentes, entre ellos (el orden dependerá de cada ciudad), una mejora en el tráfico y su estacionamiento, apostando por sistemas alternativos y de transporte público, ya muy avanzados gracias a bicicletas y monopatines; un sistema de seguridad mas integrado entre todos los equipos que participan y una planificación de los residuos que traerán mejoras en la calidad de vida.

1.2. El reto de los medios: información clave en tiempo real

En todos los procesos de mejora de las ciudades, el reto siguen siendo los datos. En este sentido, se construye un paralelismo con la comunicación. Sin datos, sin documentos, sin fuentes que avalen la información el resultado sería desconcertante, como mínimo. Estas tareas relacionadas con la documentación son paralelas a lo que Gonfalonieri llama el desafío de los datos. Este autor considera que el valor de los datos no está en su captura y almacenamiento: "sino que también deben incluir datos que se compartan y combinen para que se pueda acceder, analizar y utilizar en todos los departamentos, entre organizaciones e incluso con la comunidad en general" (Gonfalonieri, 2018).

De la multitud de sensores que ya existen en algunas ciudades de Estados Unidos, Europa y países del sudeste asiático, los medios de comunicación también se van a beneficiar. La mayoría de los datos de las instituciones públicas estarán en un sistema en línea a la que podrán acceder los ciudadanos, pero también los periodistas para elaborar su información. Es la conectividad la que convertirá todos esos cambios en datos reales para dotar a los medios de contenido.

Todo ello requerirá de una transformación digital que ya han experimentado empresas punteras en la tecnología, como Waymo, Tesla, Uber, Apple o Amazon, por citar algunas. La palabra clave será competitividad. ¿Cómo los medios van a mantener el interés para que los ciudanos sigan apostando por la información? ¿Qué tecnologías deberán aplicar para convencerles? ¿Es el periodismo de esta década que viene el motor de la credibilidad informativa para los ciudadanos? Si bien algunas propuestas ya se están perfilando en los propios medios, al verse desplazados en los contenidos informativos por las redes, aún están a tiempo de empoderarse frente a los ciudadanos si con la tecnología digital son capaces de adaptarse. Esa es una de las principales características del artículo publicado en Dialogue Rewiew al tratar el tema de la transformación digital, que también deberían considerar los propios medios de comunicación. «El panorama competitivo del futuro estará conformado por emprendedores ágiles y ambiciosos, por gigantes digitales y por titulares resurgentes que han logrado adaptarse» (Dialogue Rewiew, 2020). En esa fase andan algunos medios de comunicación cuando tratan de ofrecer la información en tiempo real para que los usuarios/ciudadanos se sientan constantemente informados. Eso ya no es transformación digital, puesto que en la actualidad la información fluye de manera casi automática.

En este sentido, la memoria visual que va generando el ciudadano a través de la televisión se conforma en dos vías, una al reconocer a través de los programas que tienen como núcleo conductor una ciudad y dos cuando esas imágenes sirven para crear nuevos contenidos al reutilizarse en otros programas. Por eso, gracias a la televisión, al menos la que existía antes de la llegada de las redes sociales, existía un imaginario colectivo que se formaba a través de lo percibido por los espectadores. En la actualidad, ese imaginario es más difuso puesto que el usuario está reteniendo miles de imágenes cada día de las cuales recordará muy pocas en el futuro.

No hay que olvidar que la información es el resultado de procesos creativos de los periodistas, que se construye en base a la verdad y a los datos obtenidos y que cuando se publica debe convertirse en un referente. Así, en este caso, serviría para dar apoyo a la manera en que se vive y participan los ciudadanos en sus comunidades. La información se ha Globalizado, pero desde hace dos o tres años, algunos medios de carácter más global están retomando su peso en la sociedad. Así, a mayor gloria del periodismo, la colaboración con entidades, instituciones y medios hará que mejore el acceso a la información. Como apuntala Jarvis a la hora de proponer una manera más colaborativa y construtiva de la información. «El periodismo debe comprender su papel como educador y medir su éxito o fracaso en función de si el público está más informado. El periodismo y las plataformas deben proporcionar las

herramientas para que las comunidades se organicen y actúen de manera colaborativa y constructiva» (Jarvis, 2017). Por tanto, las comunidades deben avanzar hacia un encuentro entre la información que manejan y la que ofrecen y consiguen los periodistas para crear una memoria visual.

2. LAS CIUDADES A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS DE TELEVISIÓN

Desde el inicio de la Historia, la representación de los primeros asentamientos humanos y después de las ciudades en los diferentes documentos propios de cada edad y civilización históricas, ha sido una constante; no en vano, las ciudades eran el lugar donde se concentraba (y aún hoy en día se concentra) el poder religioso, político y económico y el mayor número de habitantes.

Las fuentes documentales escritas, la iconografía o la cartografía de los autores clásicos y medievales que ha llegado hasta nuestros días, han permitido conocer las descripciones de las ciudades, pero con el condicionante de proporcionarnos un conocimiento parcial, a veces incompleto y sobre todo, siempre interpretado bajo el prisma del autor de esos documentos. Desde el Renacimiento, los viajes y los descubrimientos geográficos, sobre todo en la segunda mitad del siglo XV con las expediciones portuguesas y españolas aumentan las fuentes documentales en las que se reflejan los asentamientos humanos en distintos continentes, pero el punto de inflexión sería la imprenta, que posibilita la representación y difusión de las ilustraciones con vistas, con imágenes de las ciudades. También desde hace siglos, la ciudad ha sido un tema recurrente en la pintura: las pinturas murales en la Roma clásica, la pintura renacentista, la del Barroco o el Clasicismo, sin olvidar los diversos estilos pictóricos contemporáneos tienen la ciudad como motivo esencial.

La aparición de la fotografía y el cine a finales del siglo XIX, no iba a suponer un cambio en este sentido, solo cambiaban el tipo de soporte y el formato, pero las fotografías y las películas convertirían también a las ciudades en protagonistas de manera que estos nuevos documentos se convirtieron en nuevas fuentes para su estudio. A este inédito escenario llegaría años más tarde la televisión.

2.1. Los Archivos audiovisuales de las televisiones

Los medios de comunicación en su conjunto contribuyen a la representación de la realidad ya que captan, informan y en ocasiones interpretan los acontecimientos que suceden a diario. La televisión supuso la llegada de lo audiovisual a la vida cotidiana de los ciudadanos, de manera que las noticias importantes se podían mezclar con programas sobre vivencias particulares, entretenimiento, etc. La proliferación de cadenas de televisión y la supremacía (en cuanto a presencia en la sociedad) de este nuevo medio de comunicación en la década de los cincuenta del siglo pasado, hizo surgir paulatinamente la idea de que "*las imágenes que se emitían eran el reflejo de la vida cotidiana de cada país, y que podrían conformar su memoria histórica".* Lo que sucedía en el mundo entero podía verse a través de la pequeña pantalla de un televisor.

Se consideraba además que las imágenes en movimiento eran nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, que reflejaban una parte importante de la cultura contemporánea y puesto que registran los acontecimientos diarios, aportan testimonios importantes y a menudo únicos, de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos.

Es incuestionable el destacado papel que tiene la televisión en el conocimiento del mundo contemporáneo (XX y XXI) y por esta razón, entre otras, los archivos audiovisuales de televisión se han convertido en fondos documentales muy útiles para el trabajo de los investigadores y para el sector académico y educativo en general, sin olvidar otros usuarios y usos potenciales. La importancia del patrimonio audiovisual televisivo para la historia y la identidad cultural y social de los pueblos es indiscutible actualmente; este patrimonio, conformado y gestionado desde hace ya más de un siglo, nos permite conocer nuestra historia y nuestro presente, por lo que debe ser preservado de manera que se convierta en legado para las futuras generaciones. Para lograr esta meta se unen ahora el potencial impacto de las imágenes, la posibilidad de su distribución online y por supuesto, los beneficios que aporta también la digitalización para la preservación de estos materiales.

Sin lugar a dudas, las ciudades son el reflejo de la sociedad que las habita, evidencian lo bueno y también lo malo: diferentes tipos de barrio según las clases sociales, comercios, mercados, zonas de ocio, edificios religiosos, edificios públicos, arte, zonas verdes, o cuestiones como el tráfico, la ratio de edificabilidad, etc. muestran cómo es la comunidad que la habita, para quien sepa interpretarlo. El análisis de algunos programas de televisión puede proporcionar a los expertos en arquitectura, urbanismo, historia, arte, sociología u otras disciplinas afines una visión global de la ciudad, de su evolución en los dos últimos siglos, además de forma dinámica (con imagen en movimiento y sonido). De hecho, igual que las sociedades han ido cambiando a lo largo de la historia, las ciudades se han transformado: se han ido sucediendo tradiciones arquitectónicas, urbanísticas y paisajísticas, acordes a los diversos patrones culturales en cada país y época.

La relación de la televisión con la ciudad es larga en el tiempo y en nuestra opinión, interesante y positiva. La ciudad ha sido y es el escenario de numerosas series televisivas tanto de carácter histórico como de ficción y también de reportajes y documentales, de información a la postre, en un intento de dotar de mayor autenticidad a la narración. Quizá Nueva York sea la más representativa con numerosas series y películas de éxito mundial ambientadas en sus calles, pero San Francisco, París, Londres, Roma; Madrid o Barcelona, entre otra, podrían ser también un buen ejemplo.

En los últimos años, la proliferación de series de televisión emitidas en diferentes canales y plataformas digitales con gran éxito de audiencia, han potenciado la elección de ciudades, muchas de ellas españolas, como escenarios donde se desarrolla la acción, de modo que han podido ser descubiertas por miles de espectadores generando un curioso movimiento social que las ha convertido en atracción turística precisamente a raíz de su aparición en algunas series de televisión de éxito, como por ejemplo “Juego de Tronos, La peste, Las chicas del cable o Arde Madrid”. Los beneficios de diverso tipo que genera esta relación cine-ciudad, han motivado que Madrid, a través de “Ciudad de Madrid Film Office”, el servicio público municipal dedicado a promocionar esta ciudad como escenario de rodaje, participara en el mes de enero de este año en la segunda edición de Fitur Screen, la sección temática de la Feria Internacional de Turismo (Fitur), dedicada a la promoción del turismo audiovisual[1].

Los programas de televisión ofrecen una visión distinta de las ciudades, de la arquitectura, el arte y el urbanismo que pueden servir como ejemplo y orientación a los profesionales que se encargan de diseñar los espacios urbanos, de contar su historia, pero que sirven también hoy en día, dada la multitud de posibilidades que existen para verlos, como documento esencial para descubrir y acercar a los ciudadanos el asentamiento en el que muchos de ellos habitan y las similitudes y diferencias existentes entre las ciudades en el mundo, desde el punto de vista cronológico, geográfico, histórico, artístico y cultural.

Ciudades destruidas por conflictos bélicos o por catástrofes naturales en los últimos siglos, podrían ser reconstruídas en su mayor parte tal y como eran investigando a través de los documentos que se conservan en los archivos de las televisiones, como antes se utilizaron los archivos fotográficos[2]. La evolución de las mismas queda reflejada también en este material audiovisual. La consulta de documentos audiovisuales como fuente de estudio y más concretamente aún, la de los documentos audiovisuales de televisión, sigue siendo poco frecuente en España, a no ser en el ámbito de las facultades de comunicación, por razones obvias. En algunos casos es resultado del desconocimiento (ya que no siempre se sabe de la existencia de estos archivos) y en otros, de los problemas que los investigadores suelen encontrar en ocasiones para poder acceder a la consulta de estos fondos documentales.

2.2. “Madrid barrio a barrio” (Telemadrid) y “Ciudades españolas Patrimonio de la Humanidad” (TVE)

Hemos elegido como muestra para esta comunicación dos series de televisión emitidas por dos canales, ambos de titularidad pública, ya que precisamente por esa condición legal, es en los que habitualmente se producen y difunden series relacionadas con la historia, la cultura, o el patrimonio del entorno geográfico y social en el que desarrollan su actividad empresarial.

---

[1] *https://www.madrid-destino.com/prensa/madrid-promociona-el-turismo-audiovisual-en-la-ciudad-durante-fitur-2020*

[2] Por ejemplo el archivo fotográfico de la antigua Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

Ambas son un claro ejemplo de conjunción entre "memoria histórica e identidad" un binomio esencial en el patrimonio audiovisual de televisión, pero también se han elegido por la relación que guardan con las líneas temáticas de las IX Jornadas Arte y Ciudad: el primer ejemplo, desde una perspectiva más centrada en el Urbanismo, en la Sociedad y en la evolución de la ciudad a lo largo del tiempo; la segunda serie, como ejemplo del análisis de la ciudad desde la perspectiva del Arte, la Historia y la Cultura.

2.2.1. "Madrid barrio a barrio" (Telemadrid)

Para presentar esta serie de television, nada mejor que la sinopsis colgada en la página web de la propia cadena de television, Telemadrid

> Madrid Barrio a Barrio es una serie documental (…) que recorre los rincones más significativos de la ciudad de Madrid para contar la historia de su desarrollo, desde los orígenes. Una cronología llena de contrastes protagonizada por quienes la construyeron, reformaron y diseñaron a lo largo de la historia. Personajes ilustres como Carlos III, el marqués de Salamanca o Arturo Soria (Telemadrid, 2020).

Se estrenaba el día 2 de julio de 2015, y se emitía semanalmente, los jueves, a las 21'30 horas, con presentación a cargo de la periodista Teresa Viejo. El equipo del programa recorría cada semana los principales barrios de la ciudad de Madrid, para contar la historia del desarrollo, la evolución y la constante transformación de esta capital. Barrios con larga historia y solera, barrios obreros, Universidad y Cuatro Caminos o el nuevo distrito financiero y empresarial de Azca en el Paseo de la Castellana, entre otros. Paseos por el Madrid de hoy, para dar a conocer cómo fue el Madrid de ayer. El programa no analiza la ciudad exclusivamente desde el punto urbanístico, también desde el punto de vista cultural y sociológico, presentando a algunos de sus habitantes para que cuenten la historia y los aspectos singulares de cada barrio.

En total 18 episodios, dedicados a otros tantos barrios. La serie ha tenido dos etapas de emisión, en el año 2015 la primera y la segunda en otoño del año 2017. Posteriormente se emitió un documental a modo de resumen del contenido de toda la serie (2 de mayo de 2018), coincidiendo con la festividad de la Comunidad Autónoma de Madrid.[3]

Esta serie de televisión fue producida por Trulock TV, la productora audiovisual de la Facultad de Comunicación de la Universidad Camilo José Cela, con la participación de más de 30 alumnos de los Grados de Cine y Comunicación Audiovisual.

En pocas semanas, la serie se convertía en el programa más visto de la cadena, con un 7,5% de audiencia. (Universidad Camilo José Cela, 2020), pasando luego por otros canales y plataformas. El visionado en streaming sigue siendo constante tanto a través de la página web de TeleMadrid, como en otros canales y plataformas digitales.

2.2.2. "Ciudades Españolas Patrimonio de la Humanidad" (TVE)

Las ciudades son también protagonistas de la serie de Televisión Española "Ciudades Españolas Patrimonio de la Humanidad" en la que se contemplan desde otra perspectiva distinta a la que sirve como hilo conductor de la serie emitida por Telemadrid. En esta serie, el enfoque desde la Geografía Humana, desde el urbanismo que tenía la emitida por la cadena autonómica, deja paso a otro punto de vista, que permite al espectador conocer y contemplar cuál es la riqueza histórica, artística y cultural de cada una de las ciudades a las que se dedican respectivamente los 15 programas que la componen, analizando de manera especial las cualidades que las han hecho merecedoras del título de "Ciudades patrimonio de la humanidad": Ávila, Alcalá de Henares, Baeza, Cáceres, Córdoba, Cuenca, Ibiza, Mérida, Salamanca, San Cristóbal de la Laguna, Santiago de Compostela, Segovia, Tarragona, Toledo y Úbeda. La serie documental, es el resultado de un convenio de colaboración entre RTVE y el Grupo de Ciudades Españolas Patrimonio de la Humanidad.

---

[3] *http://www.telemadrid.es/programas/madrid-barrio-a-barrio/Madrid-barrio-documental-2-2014618538--20180522123441.html*

La ciudad, más aun las que han sido declaradas Patrimonio de la Humanidad, son habitadas a lo largo del tiempo por distintas sociedades que van dejando su impronta en ellas; de la misma manera que las reciben como herencia, deben transmitirlas como tal legado, como tal patrimonio, a las generaciones posteriores.

La serie se rodó coincidiendo con un momento en el que Radiotelevisión Española, apostaba por la implementación de nuevas tecnologías en la producción de documentales por lo que ha sido rodada en Ultra Alta Definición (4K) con tratamiento de Alto Rango Dinámico (HDR) y con sonido 5.1, lo que la convierte en una producción televisiva con absoluta innovación tecnológica. La serie es el resultado de una buena conjunción entre el guión y el cuidado rodaje de interiores y exteriores de edificios arquitectónicamente reseñables, espacios naturales, planos aéreos captados por drones, etc. Para sumar valor a esta serie, la sintonía también es original y parte de la banda sonora ha sido grabada por la Orquesta de RTVE (Rtve, 2016).

La visita a los lugares y edificios más emblemáticos de cada una de estas ciudades se completa con las aportaciones de instituciones, organismos y ciudadanos que las habitan y cuidan incluso con iniciativas peculiares que demuestran que estas ciudades no son solo museos o crisol de arte e historia, sino enclaves habitados con los problemas diarios de otro tipo de urbes en la actualidad.

La serie, compuesta por 15 programas (uno monográfico por cada ciudad) se emitió por La 2 de TVE, a las 19’00h, y también a través de TVE Internacional, a lo largo de cuatro años (2016-2019), con periodicidad variable, siguiendo un orden cronológico, según la antigüedad de cada ciudad en recibir la distinción como “ciudad patrimonio de la humanidad”. Cada uno de estos programas fue seguido por una media de 700.000 espectadores, doblando la audiencia habitual de La 2 y sigue teniendo numerosos visionados en streaming a través esencialmente de la página web de Rtve.

3. CONCLUSIONES Y DISCUSIONES

No hay transformación social que no afecte a las ciudades. En una gran parte, esos cambios son anunciados a través de los medios de comunicación y, en estos tiempos, de las redes sociales. La historia es el reflejo de lo que logra recordar una sociedad y el futuro nos demandará diversos tipos de ciudades que ya se están perfilando en base a la manera de vivir que tienen los ciudadanos.

La llegada de las *Smart Cities* está rompiendo definitivamente esquemas del siglo XX, que ya no tienen cabida en el actual. Movimientos ciudadanos que se adaptan a nuevos entornos piden más espacios para ellos y construcciones más sostenibles. Lo hacen a través del espejo de los medios de comunicación y reivindicando en la calle la nueva forma de vivir y convivir en la ciudad.

Resulta evidente el papel que tiene la televisión en el conocimiento del mundo contemporáneo. Los documentos que los archivos de televisión gestionan y preservan son el reflejo y testimonio de los últimos siglos de la existencia de la humanidad. Las ciudades y la arquitectura están contenidos en estas imágenes, conformando una especie de imaginario colectivo, que sirve de referencia para la reconstrucción de nuestra Historia, de la denominada por la UNESCO “Memoria del Mundo”.

Hay que potenciar que los investigadores, los docentes y los profesionales puedan reutilizar la información que contienen estos documentos audiovisuales, al tiempo que se difunden sus contenidos para dar a conocer que son parte también del patrimonio histórico y cultural de los países.

BIBLIOGRAFÍA

DIALOGUE REVIEW. Industry incumbents failed to grasp the early potential of digital. Disponible en *http://dialoguereview.com/industry-incumbents-failed-to-grasp-the-early-potential-of-digital/* (última consulta : 18 de enero de 2020).

FONDO DE POBLACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. Población Mundial. Página oficial de Naciones Unidas. Disponible en *https://www.unfpa.org/es/data/world-population-dashboard* (última consulta: 22 de enero de 2020).

GONFALONIERI, A. Big data & Smart Cities: How can we prepare for them? Página Oficial de Medium. Disponible en *https://medium.com/dataseries/big-data-and-smart-cities-why-we-need-them-now-a194b2498fb1* (última consulta: 04 de enero de 2020).

JARVIS, F. (2017). Democracy dies in the light. Página Oficial de Medium. Disponible en *https://medium.com/whither-news/democracy-dies-in-the-light-88958e7d93dc* (última consulta : 04 de enero de 2020).

MORRIS, A.E.J. (2018). Historia de la forma urbana. Barcelona: Gustavo Gili.

RIFKIN, J. (2019). El Green New Deal Global. Barcelona: Paidós.

VILLEGAS TOVAR, R.; MARCOS RECIO, J.C. (2019) "Intermediarios de información en el modelo de gobierno abierto". Ibersid. 13:1 (en.-jun. 2019) 37-42.

Página oficial de Rtve (2018). Disponible en *https://www.rtve.es/alacarta/videos/ciudades-espanolas-patrimonio-de-la-humanidad/ciudades-patrimonio-avila/3967998/ (última consulta: 20 de mayo de 2020).*

Página oficial de TeleMadrid (2006). Disponible en *http://www.telemadrid.es/programas/madrid-barrio-a-barrio/Madrid-barrio-documental-2-2014618538--20180522123441.html* (última consulta: 8 de junio 2020).

Página oficial Universidad Camilo José Cela (2015). Disponible en *https://www.ucjc.edu/2015/07/la-serie-madrid--barrio-a-barrio-de-telemadrid-y-trulock-tv-el-mas-visto-de-la-cadena/* (última consulta: 18 de mayo de 2020).

Este artículo es parte de la investigación sobre el patrimonio en televisión, del Grupo de Investigación UCM-GR17-970831: Patrimonio Digital en Medios de Comunicación (PaDem).

LA ETERNA BELLEZA: ECOS DEL CINE SORRENTINIANO EN LA CIUDAD DE ROMA

The eternal beauty: Ecos of the Sorrentinian film in the city of Rome

Enrique Mena García
Universidad Católica de Murcia
emena2@ucam.edu

Resumen

En Roma, la urbe eterna de caos, tragedia y romanticismo, todo es posible, desde la magia del pasado, hasta los variopintos personajes que transcurren en la película *La Grande Bellezza* de Sorrentino. Los fotogramas que desprende su cine ante la ciudad es de magnificencia, donde todo suena con armonía, fluyen esculturas como su río Tíber que deleitan el paso, acompasado de los sampietrini que lanzan su melodía de creación romana. El director revela en más de dos horas muchos conceptos en uno a modo de Gestalt, el cual podría ser el eco bello y de pasión ante lo habitado, como: Il dolce far niente; hedonismo; vejez; decadencia; amor; poesía urbana; muerte; literatura; nostalgia; incomunicación; melancolía; bloqueo artístico; declive de Italia; etc., con guiños al maestro Fellini y a un sinfín de proyecciones vinculadas a esta capital, reconocida como "caput mundi", cuya oda visual es trepidante, desde la excentricidad del paisanaje como la estética del paisaje, cuya fotografía no puede, sino, engrandecer la película y la ciudad, unida a una música que no deja indiferente, tanto por el odio o amor que despierta en el espectador.

Palabras clave

Sorrentino, Roma, cine, arte, paisaje, Gambardella.

Abstract

In Rome, the eternal city of chaos, tragedy and romanticism, everything is possible, from the magic of the past, to the various characters that take place in Sorrentino's movie *La Grande Bellezza*. The frames that his cinema gives off before the city is of magnificence, where everything sounds in harmony, sculptures flow like his Tiber river that delight the passage, accompanied by the sampietrini that launch their melody of Roman creation. The director reveals in more than two hours many concepts in one by way of Gestalt, which could be the beautiful and passionate echo before the inhabited, such as: Il dolce far niente; hedonism; old age; decline; love; urban poetry; death; literature; nostalgia; solitary confinement melancholia; artistic blockage; decline of Italy; etc., with nods to the master Fellini and a myriad of projections linked to this capital, recognized as "caput mun-di", whose visual ode is thrilling, from the eccentricity of the landscape as the aesthetics of the landscape, whose Photography cannot, but, enlarge the film and the city, together with amusic that does not leave indifferent, so much for the hatred or love that arouses in the spectator

Keywords

Sorrentino, Rome, cinema, art, landscape, Gambardella.

1. LA CIUDAD POÉTICA DE SORRENTINO

En una conexión e impulso estético en el comienzo del análisis de la película de Paolo Sorrentino (Nápoles, 1970), se ha recurrido a la frase de Schopenhauer cuando indica que "la vida nunca es bella, únicamente son bellos los cuadros de la vida cuando alumbra y refleja el espejo de la poesía…)" (Schopenhauer, 1998: 103), para permitirnos la licencia del verso embriagado hacia la "ciudad eterna". Belleza que actúa de leitmotiv, por la que expresamos un prólogo y epílogo arrastrado en la emoción con la palabra:

> Roma,
> Remolino de Amor ante la urbe
> Caos, tragedia y romanticismo, todo es posible
> Suena la balada
> Un despertar de gaviotas al alba
> El Tíber como una espina dorsal
> El día: frenesí; la noche: la calma, cuya permeable luz acompaña al tránsito de sus calles
> Magia del pasado, torbellino de arte, fulminación al alma
> La elevación brota por cada minuto pasado
> Atrapado como un personaje de Sorrentino
> Su magnificencia es colosal como su anfiteatro
> Colinas que manan como protectoras, centinelas entre árboles
> Todo suena con armonía, fluyen esculturas que deleitan el paso
> Los sampietrini golpean furiosamente su melodía de creación romana
> Está hecha a sí misma, la cual vale una vida
> No es vivir, es sentir

Ante el visionado de la extensa película de 142 minutos de duración, se percibe una declaración de amor hacia la capital italiana, pero, esconde mucho más, aquí conectan paisaje y paisanaje, en una calificación de género entre el drama y comedia, por lo que podría tratarse de una tragicomedia, incluso de una sátira, impregnada de ironía y sarcasmo si nos trasladáramos a la época grecolatina, aunque, esa literatura latina es más propia de una prosa en verso. Y, el otro eje principal de la película es el acompañamiento del espectador a un viaje a las profundidades de un hombre vacío.

Los romanos suelen afirmar que se deben tener cuatro vidas para conocer Roma, y podríamos decir lo mismo de una película que no está pensada para verla solo una vez, ya sea por la disparidad de personajes tan amplia junto con sus diálogos transcendentales, como también por ser profundamente visual, necesitando tiempo para su deleite.

La película estrenada en 2013 posee diversidad de premios en 2014, como un Globo de Oro, Óscar, BAFTA, David de Donatello, Premio del Cine Europeo, etc., Es decir, asombran los galardones y las coincidencias por parte de jurados y críticos, incluso, en apenas unos años de vida la película se consolidó en el panorama del cine, al alcance de pocas, y cuyo director se convirtió en uno de los más jóvenes en llevarse un Óscar.

Paolo Sorrentino antes de sumergirse y consumir desmesuradamente cine como base formativa, vivió una tragedia de adolescente, debido a un escape de gas en casa sus padres donde fallecieron. Afirmó hace unos pocos años:" Sé lo que es ser adulto desde los 16 años, y eso alimentó un sentimiento de melancolía" (Koch, 2016). Inclasificable para muchos, es autodidacta porque abandonó los estudios de economía y comercio en la universidad para dedicarse al cine.

Además de ser conocido como director, ha publicado tres novelas: *Todos tiene razón* (2011); *Tony Pagoda y sus amigos,* (2014), *y La juventud* (2016), que inspiró la película del mismo nombre. En su historial fílmico podemos contar solo ocho películas y una serie: *The Young Pope*, que ha estrenado segunda temporada al inicio de 2020 y con nombre distinto, *The New Pope*. Un Sorrentino que continua un cine italiano de autor que cogió fuerza finalizada la Segunda Guerra Mundial, y que "en poquísimos años, da la vuelta al mundo revelando la posibilidad de una nueva mirada de la realidad" con directores como Luigi Zampa, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, pero, que cambiará en los años 60, aunque el espíritu neorrealista se retome,

sin ser una continuidad, apareciendo la “comedia a la italiana” de Dino Risi, Steno, Luigi Comencini, Mario Monicelli, etc., un cine político-civil con Pietri, Damiani, Rosi, etc., superando en las siguientes décadas el neorrealismo tanto en investigación como apertura cultural en directores como Pasolini, Bertolucci, etc. (VV. AA. 1996: 81,129).

2. ROMA Y SU ATRACCIÓN EN EL CINE

Existe un nutrido grupo de películas que tienen como escaparate la ciudad romana, y Constantino D´Orazio (2014: 1) profundiza en esa visita guiada a la que recurre Sorrentino, indicando que se necesita conocer la ciudad con profundidad y haber explorado algunas esquinas secretas.

Una evolución de películas tales como: *Roma, città aperta* (1945) con Rosselini; *Totó e ir re di Roma* (1951) con Monicelli y Steno; *Ladrón de bicicletas* (1948) con De Sicca; *Bellísimia* (1951) con Visconti; *Vacaciones en Roma* (1953) con Wyler; *Un americano a Roma* (1954) con Steno; *Las noches de Cabiria* (1957) con Fellini; *Ben Hur* (1959) con Wyler; *La dolce vita* (1960) con Fellini*; Totótruffa 62* (1961) con Mastrocinque; *Trastevere* (1971) con Tozzi*; Roma* (1972) con Fellini; *El talento de Mr. Ripley* (1999) con Minghella; Manuale d´amore (2005) con Veronesi; *Ángeles y demonios* (2009) con Ron Howard; *Habemus Papam* (2011) con Nanni Moretti*; El tigre y la nieve* (2005) con Benigni; *A Roma com amor* (2012) con Woody Allen, y un largo etc. (Torres, 2006).

Esta película es un homenaje a Fellini, con un paralelismo entre el protagonista Jean Gambardella, interpretado por su actor fetiche, Toni Servillo, frente a Marcelo Mastroiani, los cuales, lo tienen todo, pero son profundamente desgraciados. 53 años separan las dos películas, como un Marcello hecho mayor en Gambardella, ambos periodistas frustados y rodeados de fiestas nocturnas cercanas a lo burlesque en un mundo de apariencias, de vacías existencias, desconectados de la realidad. Verdades que no son verdades, montajes ilusorios, representado bien el papel que se han creado, y cuyas fiestas no pueden frenarse porque esa angustia podría manifestarse. Hedonismo sin parangón, cuyo sin sentido es brutal, como el cardenal Bellucci que disuade con respuestas triviales y fuera de todo compromiso.

Los temas suelen ser externos a sus personajes en *La Dolce Vita* frente a lo que sucede en el interior del personaje principal de La Grande Bellezza. En el final de *La Dolce Vita*, Marcello no escucha a la chica que le habla en la playa, pero acepta su devenir, cuyo sentido del ser no lo deja claro y queda abierto. Sorrentino, en cambio, finaliza con un mayor sentido a la hora de encontrar de nuevo la inspiración, posiblemente por cerrar el episodio de amor de juventud del protagonista, aunque, comprendiendo que todo es un truco donde cualquier cosa respecto a la creación es posible (Arranz, 2014). Como afirma Sánchez (2014), coincidencias existen entre ambas películas como ciertas localizaciones cogidas a conciencia, pero, Sorrentino aborda nuevas reflexiones desde otras sensibilidades y cuenta nuevas subhistorias.

Este apartado podría estar sujeto a cualquier manifestación artística, con infinidad de ejemplos en pintura o en la literatura, como en el joven pintor y humanista Francisco de Holanda y sus *Diálogos de Roma* (1548); recogiendo diálogos que mantuvo con Miguel Ángel y otros personajes ilustres; el poeta alemán Goethe y su *Viaje a Italia* (1816); así como otros escritores de la época del Gran Tour como el poeta inglés Keats o el francés Stendhal con *Paseos por Roma* (1829), etc.

3. ESTÉTICA

El título en italiano *La Grande Bellezza* aporta más sonoridad con sus dobles consonantes, próximo a la estética retórica de un guión realizado entre Sorrentino y Umberto Contarello, entre un toque de realismo mágico, como si se tratara de una novela de García Márquez que da pie a una revisión crítica constante.

Este tándem Sorrentino-Contarello funcionó con otras películas como *Un lugar donde quedarse* (2011), y seguidamente Contarello (Padua, 1958), guionista, escritor y licenciado en filosofía, colaboró en la

serie *The Young Pope* (2016), la doble película de *Loro 1 y 2* (2018), y, por último, la segunda temporada de su serie que lleva por título *The New Pope*.

Entre las influencias de Sorrentino, podemos recoger su afición al fútbol, así lo recoge por ejemplo en la serie *The young Pope* con el personaje del cardenal Voiello llevando la camiseta del Nápoles, al igual que mitifica a Maradona, por el cual afirma que "fue el primer humano que me puso en contacto con la belleza del espectáculo. Me hizo entender que podía ser un espectáculo elevado" (Koch, 2016). Dentro del cine, ya hemos reconocido que es un admirador de Fellini, junto con el director Martin Scorsese, sobre todo por los movimientos de la cámara y, sin olvidar la música, que manifiesta como algo fundamental en su vida.

En esta cita célebre, "La belleza perece en la vida, pero es inmortal en el arte" afirmada por Leonardo Da Vinci, se asienta el legado de Sorrentino de su Opera Prima, una belleza que fue bien tratada en las ponencias que cerraron las actas del *VII Intercolegiado de Filosofía Sapere Aude. Sobre la Belleza* (2019).

En el comienzo de la película se alude al síndrome Stendhal con aquel turista caído sobrecogido ante la silueta romana, como indica Gamboa (2014). Stendhal reitera en su *Paseos por Roma*, que "no hay en la tierra nada comparable a esto. El alma se conmueve y se eleva (…)" (Stendhal, 2017: 49). Ante ello, podemos hacer referencia al poeta Torquato Tasso enterrado en San Onofre del monte Gianicolo donde pasó sus últimos días, asegurando Stendhal el 2 de octubre de 1828 que tuvo razón en trasladarse aquí:

> Uno de los lugares del mundo más bellos para morir. La vista tan extensa y tan bella de Roma, esta ciudad de las tumbas y de los recuerdos, debe de hacer menos penoso este último paso para desprenderse de las cosas de la tierra, suponiendo que sea penoso (Stendhal, 2017: 393).

Encontramos un cine sobre cine, la vida debajo de la vida, alejada de la Roma conocida. Los personajes viven en un submundo, de vacío existencial. Y este estilo claroscuro, de "tenebrismo de cámara" ofrece según Grisa (2018) una elipsis y simbolismo en la narración. La noche suele ganar al día en la película entre frívolas existencias (Boyero, 2013).

El movimiento de cámara insaciable de Sorrentino (cámara lenta-slow-motion, ante la voz en off). Los planos impregnados de magnificencia y embriagadora belleza de la ciudad, funcionan como antítesis de la superficialidad y fealdad de los personajes, que, por momentos, como se ha afirmado en alguna ocasión, dentro de un ambiente recargado, exagerado y gratuito. Sus películas suelen mostrar un estilo barroco, surrealista, y existencialista que cuestionan el poder y la religión, desde su primera película en 2001 *L´uomo in più.*

Y, no solo se nos presenta la ciudad como belleza, existe también una búsqueda de la belleza física, como la aparición del bótox, la faja escondida del protagonista, etc. Una tragedia vital entre el humor del guión como asegura Juliana (2014).

La profundidad de campo, ese papel a modo de perspectiva atmosférica de la pintura que impulsó Da Vinci es muy interesante, que refuerza la percepción del efecto perspectivo. En Europa se valoriza desde la década de los 60 el concepto de autor, caso de obras de Ingmar Bergman, Fellini, Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni, por el que Sorrentino se hubiera adaptado a ese grupo, y con seguridad estaría en esa lista (Sumont, J, Bergala, A., Marie, M y Vernet, M. 1995: 34, 287).

Lo que no puede esconder Sorrentino es la pasión por el arte o las ciudades que ama, como se descubre en la película de *La Juventud* (2015), donde Michael Caine comienza en la primera escena en la plaza de San Marcos de Venecia inundada por un sueño, mientras, con la serie *The Young Pope*, Jude Law (Papa Lenny Belardo) coincide en la basílica ubicada en la plaza del mismo nombre, San Marcos, cuando divisa en otro sueño a sus padres entre la multitud, en una mezcla de *añoranza y* tristeza pasada que le persigue, por el huérfano abandonado que fue.

Sorrentino provoca elipsis en el cine, donde suprime toda linealidad temporal en la historia, y algunos acontecimientos que debemos dar por hechos, por tanto, sus películas deben ser visualizadas con de-

tenida dedicación. Estas elipsis generan lo que Stam llama teoría de la recepción, donde "el espectador es necesariamente activo, está obligado a compensar ciertas carencias" (Stam, 2001: 268).

Nos afirma Koch, que Sorrentino "ha dibujado poesía en la pantalla", como un clásico contemporáneo, al igual que "Al no poder controlar al público, yo trato de satisfacer a un único espectador: yo mismo", así que, en la realización de sus películas la autorrealización es prioridad (Koch, 2016).

3.1 Antagonismos musicales

Lele Marchitelli (Roma, 1955) es el compositor y músico de la película de Sorrentino, el cual afirma que la música es fundamental en su vida, aún sin tener respuestas espirituales. Un ejemplo de simbiosis música-arte en Sorrentino es el intro en la serie *The Young Pope*, cuyas obras maestras de arte se suceden mientras suena la versión de Jimmy Hendrix "All along the watchover", por parte de James Devlin. Lele, por ejemplo, también hace la música en *The Young Pope* (2016) y en su segunda temporada *The New Pope* (2020).

En la película se contemplan extremos musicales, como en otros significados del desarrollo de la película que conlleva confrontaciones u opuestos (belleza y fealdad), y, en este caso, se ofrece una música clásica, con Kronos Quartet, un cuarteto de cuerda de largo recorrido en activo como en ese lento y bello recorrido entre créditos finales, tan evocador e inspirador; Vladimir Martynov, compositor ruso nacido en 1946 que se descubre con el poema *The Lamb* de William Blake; John Tavener (Londres, 1944-2013), que ofrece un canto coral mientras pasea Gambardella por el río; y David Lang (N. York, 1957) con *I lie* en pleno inicio de la película con el escenario de la Fontana Acqua Paola, junto a otros como Arvo Pärt y Zbigniew Preisner. La contraposición o antagonismos ante estos bellos momentos de buena música, los tenemos por ejemplo en el remix de Rafalla Carrà y DJ Gato con *Mueve la colita*, etc. Una música efectista e irritante por momentos, y "deliberadamante pachangueras" (Ledoux, 2013), infiltrada sobre todo en los momentos álgidos del desfase nocturno.

Por el contrario, existen silencios que frenan ese estrépito devenir de los personajes, un silencio en escenas que parece no aportan nada a la trama, pero que consiguen un balanceo difícil pero acertado.

4. JEP GAMBARDELLA Y SUS PERSONAJES

Película casi biográfica de un personaje tan atrapado en Roma que vive frente a su icono, el Coliseo (cuya dirección real es Piazza Colosseo, nº 9), aunque, en la presentación del personaje nos sitúa en otro edificio de una zona venida a menos, muy frecuente en *La Dolce Vita,* Via Veneto, en la fiesta del 65 cumpleaños de Gambardella. Aparece por primera vez en un baile frenético, jugando la cámara con lo imposible, invirtiendo la cámara del revés, junto al grito de "Felicidades Roma" de una mujer lejos de los cánones de belleza, cuya secuencia casi inmediata será a través de un travelling de profundidad y de aproximación con la presentación y voz de off del propio Gambardella[1]. Este protagonista que interpreta a la perfección Toni Servillo (Afragola, Nápoles, 1959) está unido a Sorrentino en diversas ocasiones (Il divo, Loro, etc.) (Ver Fig.1), con un reconocimiento tal en Italia que posee premios como el Honoris Causa de la Universidad de Bolonia, y cumple como nadie en la película ese dicho de Il dolce far niente, junto a otros calificativos como hedonista, observador, y de elegante naturalidad con impecables trajes del napolitano Cesare Attolini (Funes, 2014). Servillo reconoció un personaje de tantos matices: trágico, cómico, carismático, melancólico, romántico, etc., como "un cínico sentimental desilusionado". (Beltrán, 2014).

Gambardella ejerce de periodista, aunque pervive su fama por una sola novela de éxito que realizó en juventud, por lo que apreciamos un personaje entrado en años que fue un escritor promesa que quedó a medio camino, pero, a la vez, no es presentado como un intelectual estático, porque ejerce de periodista cultural entre una vida de excesos y vanidades, como un noctámbulo playboy venido a menos,

[1] Sucede en la escena un travelling óptico o zoom que permite alejarnos o acercarnos del punto de interés. Véase Zúñiga, J. (2009). Cultura Audiovisual, Escuela de cine y vídeo, Andoain: Producciones Escivi S. A.:112.

crápula y bon vivant, autoafirmándose “el mayor de los mundanos”, y como asegura Ugarte “un dandy que tiene los horarios cambiados y vive demasiado despacio” (Ugarte, 2018: 662).

Gambardella es un cobarde, y pasa el resto de su vida vengándose de sus sueños corrompiéndolos. Vive del pasado con la incurable herida de amor enredada en un efímero tiempo (Núñez, 2013).

La vida que lleva no favorece la creatividad, incluso él mismo afirma: “Esta es mi vida: la nada”, como si hubiese tocado fondo y tuviera consciencia del vacío existencial que le acompaña (Puntí, 2013).
Está a la espera que llegue algo, pero sin saber qué es, probablemente algo sagrado, la belleza o la felicidad, o, puede que todas juntas. El faro y el mar al final de la película, son un ejemplo de que la belleza existe ante la noche adolescente en la playa.

El refugio en la religión como alivio espiritual está presente y, será la aparición de una monja, Sor María, y sus raíces quien lo ponga en buen camino. Un reflejo de Santa Teresa, sobre todo en la escena frente a las aves de la terraza, en la cual afirma esta monja que “las raíces son importantes”, Y, al escucharla, Gambardella respira esperanzado” (Núñez, 2013).

Los principales actores actúan como “un grupo humano derrotado” (Ledoux, 2013) y de excéntricos, por los que Martínez (2014) afirma que “Jep y sus amigos son como los monumentos de Roma”. Uno de ellos es el fiel amigo de Gambardella, Carlo Verdone en el papel de Romano, guiño a la ciudad, el cual también busca su propia gran belleza; y, por otro, la veterana actriz y modelo Sabrina Ferilli en el papel de Ramona, con el que también juega con el nombre, representando “la metáfora de la eternidad (también moribunda) de la sensualidad romana” (Gamboa, 2014), en esa Roma decadente y hermosa. Entre ese grupo, surgen otras variopintas vidas de toque oscuro, junto a otros que se interpretan a sí mismos, en forma de cameos, como la francesa unida por un tiempo a nivel personal y sentimental con François Truffaut, Fanny Ardant, y Antonello Venditti, icono musical de la ciudad, unido a la pasión del equipo de fútbol de la AS Roma.

5. DEL PAISANAJE AL PAISAJE: UNA ODA VISUAL

La fotografía recae en la mayor parte de la filmografía de Sorrentino en Luca Bigazzi (Milán, 1958), como *Las consecuencias del amor* (2004); *El amigo de la familia* (2006); *Un lugar donde quedarse* (2011); *La Giovinezza* (2015); *The Young Pope* (2016) y *The New Pope* (2020). Ha obtenido diversos premios, y, entre ellos, posee más estatuillas del David de Donatello a la mejor fotografía que nadie hasta la fecha.

La película ofrece un apasionante tour por los lugares más bellos. Comienza con la citada fuente del Acqua Paola en el Gianicolo y su próximo Tempietto del Bramante, la estatua de Garibaldi y su cañonazo. Conforme avanza la película encontramos gracias al “maestro de las llaves”, que según D´Orazio, Sorrentino inventa en un tal Stefano, para adentrarse en lugares poco accesibles, indicando que es “l´amico di Jep che custodisce le chiavi dei più bei palazzi di Roma,-perché è amico delle principesse-“[2] (D´Orazio, 2014: 46), por lo que descubrimos ciertos palacios de Roma y esculturas como el Marforio, estatua romana parlante del palazzo Nuovo, uno de los dos palacios de los musei Capitolini en la plaza del Campidoglio, que toma su nombre del Dios Marte, como el famoso Pasquino que actúan de portavoces de denuncias del pueblo (Bruneau, P, Torelli, M y Barral, X, 2002), y que será habitual en la cartelería de la película (Ver Fig.2). Otras arquitecturas nobles son el Palazzo Brancaccio, la Piazza Navonna y su palazzo Pamphilj con el que mantiene un encuentro amoroso Gambardella con una rica desocupada llamada Orietta (Isabella Ferrari) (Ver Fig.3), y las Termas de Caracalla, por las que se ha inspirado algún edificio del siglo XX y en las que eventualmente organiza actuaciones el Teatro dell´Opera en temporada de verano, junto a otros eventos culturales, y en el que contempla Gambardella la desaparición de una jirafa ante el ensayo de un ilusionista (Ver Fig.4). Otros edificios son el Palazzo delle Rovere (en cuyo Hotel Columbus se encuentran Ramona y Jep con Antonello Venditti); Villa Médi-

[2] Traducción propia: El amigo de Jep que custodia las llaves de los más bellos palacios de Roma, porque es amigo de las princesas.

ci (la actual academia francesa pintada por Velázquez, en cuyo paseo en la película se asoman desde su "balconcino"); el Palazzo Barberini (donde encontramos el cuadro de La Fornarina de Rafael); el Palazzo Spada (donde podemos contemplar la perspectiva de Borromini); el Parque de los Acueductos, como el acueducto Claudio, celebrándose una performance ridícula, escenario del inicio en *La Dolce Vita* con el helicóptero. Ese tour también contempla la colina del Aventino, y en ella se encuentran con la célebre cerradura con vistas a la cúpula del Vaticano y jardines de la Orden de los Caballeros de Malta, la fuente de la Máscara junto a la iglesia Santa Sabina, y el jardín de las naranjas conocido como "il giardino delle arance"). Todo esto hace pensar que la película presenta a la ciudad de Roma como un cúmulo de sensaciones experimentadas en cada escapada de Gambardella.

El cuadro en el que se detiene Gambardella, *La Fornarina* (hija del panadero: fornaio) ha inspirado a otros artistas como Picasso, Rafael Alberti, Ingres, etc. (González, 2005: 166). Con *La Fornarina* se consigue un significativo silencio, y en él se cuela el sonido del mar, con fundido en negro hacia la obra, una reminiscencia al mar en ese reencuentro con quien marcará para siempre a Gambardella, "Elisa de Santis", por la que hasta el techo de la habitación de Gambardella actúa de mirador donde contemplar ese nostálgico mar (Sánchez, 2016).

6. VALORACIÓN

En algunos pasajes de la película se recogen ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas, a modo de una despierta crítica de arte, que transcurre entre el humor y el cinismo, rozando el ridículo, recordando el humor de otras películas de Sorrentino, como *Un lugar donde quedarse*, donde Sean Penn (Cheyenne), es una decrépita y excéntrica estrella de rock.

Por ejemplo, un humor en la desaparición de la jirafa en las termas, en el cardenal Bonucci y sus inaguantables recetas de cocina, en esa visión de hipocresía de altos cargos eclesiásticos, a la vez que suceden espectáculos esperpénticos, como monjas inyectándose bótox, la artista performance (como una anti-arte en sus declaraciones) golpeándose la cabeza, o la explotación de la niña lanzando cubos de pintura, a modo de un happening, que asombra a los presentes, hasta llegar a reconciliarse con las nuevas formas artísticas, en esa inmersión que Gambardella hace bajo su atenta mirada de espectador en la instalación de vida-muerte del Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia.

El concepto de transcendencia está más presente de lo que podemos pensar, incluso, en escenas que se filtran sin sentido, como la surrealista aparición del Costa Concordia, embarcación volcada frente la costa Toscana en 2012, donde fallecieron 32 personas, recogida por la mirada romántica de Gambardella ante el escorado crucero. Una trágica y silenciosa aparición, cuyo nihilismo, como en *La Dolce Vita,* camina de la mano de sus protagonistas. Otro punto transcendental es la explicación de Gambardella ante cómo comportarse en los funerales, el cual incumple derrumbado ante la atenta mirada de Sabrina en una barroquizante iglesia de San Lorenzo in Lucina datada de época romana del siglo IV d. C. Pero, la mayor parte de los personajes ofrecen consonancia con el principio de *El ocaso de los ídolos* de Nietzsche, cuando a fines del siglo XIX escribe que "los más sábios de todas las épocas han pensado siempre que la vida no vale nada…" (Nietzsche, 1999: 47). *La búsqueda existencial* en ese autojuicio estético determinado por la delimitación del hombre como afirma Nietzche (Pulgarín, 2019: 316), puede desplegarse en el juicio de belleza del director que recorre toda la película, junto a dos conceptos evidentes: Il dolce far niente y el hedonismo, unidos a la vejez y el tiempo, como afirmaba Luis Cernuda en 1944 "Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa. Importa como eterno gozar de nuestro instante" (Cernuda, 1990: 32), incluso de esa desgracia de tenerlo todo y no ser felices (Guartango, 2014), y, hay que sumar más conceptos como el de decadencia; amor; poesía urbana; muerte; literatura; nostalgia, incomunicación, melancolía, bloqueo artístico, declive de un país, y la tendencia nihilista como afirma Sánchez (2014), ante esa negación de principios morales, políticos, religiosos o sociales, etc.

En referencia al estilo, las nuevas tecnologías ofrecen nuevas posibilidades tanto para el realismo como para el irrealismo como dice Stam (2001), y Sorrentino no recurre a esas persuasivas y envolventes situaciones de "cine total", por lo que, exceptuando la escena en la terraza de Gambardella de

la migración de aves y la mágica desaparición de la jirafa, podemos decir que es limpia en este sentido de la realidad, teniendo su verdadero potencial en el escenario de esta milenaria ciudad.

La belleza ha sido tratada por autores de estética como Arthur Danto o Umberto Eco, por ejemplo, y es Platón uno de los primeros en expresarse como en su obra *El Banquete o Del Amor*, indicando que si hay algo por lo que merezca la pena la vida es por contemplar la belleza, desde un concepto distinto y más amplio de belleza que no solo reside en lo visual o en otros sentidos, sino, se dirige hacia aquello que nos cautiva, fascina y admiramos, "es bello si se ama obedeciendo a las leyes de la honorabilidad, y feo si se ama faltando a ellas" (Plátón, citado en 2007: 178).

La belleza está en la vida, por ejemplo, en el verdadero conocimiento de que la naturalidad implica belleza, una línea cercana a lo oriental posiblemente, pero, esa perfección que podamos buscar no existe como tal. Se busca la perfección, no la perfección en sí. Reside entre nosotros, cuya percepción de la grandiosidad es la simple vida.

Para finalizar este análisis estético, hemos trasladado en verso los largos minutos de créditos finales sumidos en un paseo musical a orillas del Tíber. Un enlace con el prólogo por cuya propia belleza nos ha hecho pensar en un poético epílogo:

> Roma,
> Sufridora de rechazos como de pasiones
> Aporta refugio interior y habitar intenso
> La vida y muerte conectadas en siglos
> Todo es perfección irregular, brechas de cánticos áureos
> Suma felicidad, con brotes sonoros de agua
> Y, siempre, en un eterno retorno
> En una búsqueda de pasos que ya no existen
> Empuje de cielos hacia el brillo dorado de la arquitectura
> Indistinta ante un inicio y un fin, de un final y un comienzo, pero, eterna
> De incesante palpitar la que fue, es y será Roma

BIBLIOGRAFÍA

ARRANZ, A. (2014). "Crítica de la gran belleza", 29 enero 2014, *Arranzcritics*, Disponible en *http://arranzcritics.blogspot.com/2014/01/critica-de-la-gran-belleza.html?m=1*

AUMONT, J., BERGALA, A. MARIE, M. Y VERNET, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.

BELTRÁN, e. (2014). "La gran Belleza. Quiero Ser Jep Gambardella", 25 abril 2014, *El club de los cinéfagos muertos,* Disponible en *https://cinefagosmuertos.wordpress.com/*

BOYERO, C. (2013) "Extraña, también hermosa", 6 diciembre 2013, *El País,* Disponible en *https://elpais.com/cultura/2013/12/05/actualidad/1386274525_740870.html*

BRUNEAU, P. TORELLI, M. Y BARRAL X. (2002). "Part 1.The great art of antiquity"*, Sculpture. From Antiquitiy to the present day*, Köln: Taschen.

CERNUDA, L. (1990). "Las ruinas", *Como quien espera el alba*, Antología, Madrid: Cátedra.

D´ORAZIO, C. (2014). *La Roma Segreta,* Milán: Sperling & Kupfer.

FUNES, M. L. (2014). "Consejos para vestir como Gambardella", 19 mayo 2014, *ABC,* Disponible en *http://kioskoymas.abc.es/noticias/gente/20140517/abcp-consejos-para-vestir-como-20140517.html*

GAMBOA, S (2014). "La Roma de Sorrentino en La gran belleza", 1 diciembre 2014, *Nexos,* Disponible en https://www.nexos.com.mx/?p=23418

GONZÁLEZ, A. (2005). *Rafael,* Colección Los grandes genios del arte, Milano: Biblioteca el Mundo.

GRISA, A. (2018). "Le frasi piú belle dai film di Paolo Sorrentino", 29 mayo 2018, *Mondofox,* Disponible en *https://www.mondofox.it/2018/05/29/le-frasi-piu-belle-dai-film-di-paolo-sorrentino/*

GUARTANGO, P. G. (2014). "La herida de Gambardella", 1 febrero 2014, *El Mundo,* Disponible en *https://www.elmundo.es/opinion/2014/02/16/53010975ca474183728b4575.html*

JULIANA, E. (2014). "Lo que no hemos visto de La Grande Bellezza", 09 marzo 2014, *La Vanguardia,* Disponible en *https://www.lavanguardia.com/cine/20140309/54402182388/la-grande-bellezza.html*

KOCH, T. (2016). “Paolo Sorrentino: `Para hacer buen cien hace falta cinismo`”, 25 diciembre 2016, *El País Semanal,* Disponible en *https://elpais.com/elpais/2016/12/25/eps/1482620729_148262.html*

LEDOUX, P. S. (2013). “La gran belleza (Paolo Sorrentino)”, 4 diciembre 2013, *Cinemaldito*, Disponilbe en *https://www.cinemaldito.com/la-gran-belleza-paolo-sorrentino-2/*

MARTÍNEZ, B. (2014). “La gran belleza. Animales heridos”, *Sensacine,* Disponible en *http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-210804/sensacine/*

NIETZSCHE, F. (1999). *El ocaso de los ídolos*, Madrid: Edimat Libros.

NÚÑEZ, M.A. (2013). “La gran Belleza, Por el camino de Gep”, 30 diciembre 2013, *Cinedivergente.com*, Disponible en *http://cinedivergente.com/ensayos/estudios/la-gran-belleza*

PLATÓN (2007). “El banquete o del amor”, *Sócrates y Pláton, Vida, pensamiento y obra*, Colección Grandes Pensadores, Madrid: Espasa Calpe, pp.165-220.

PULGARÍN, MEDINA, S. (2019). “La vida como una obra de arte: análisis del concepto de belleza desde la estética nietzscheana”, *VII Intercolegiado de Filosofía Sapere Aude. Sobre la Belleza*. 11-12 abril 2019, Cali, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 316-318. Disponible en *https://www.javerianacali.edu.co/sites/ujc/files/ponencias_2019_consolidadas.pdf*

PUNTÍ, J. (2013). “Lo último de Gambardella”, 21 diciembre 2013, *El Periódico,* Disponible en *https://www.elperiodico.com/es/opinion/20131220/lo-ultimo-de-gambardella-2946155*

SÁNCHEZ, R. (2016). “Escena de -La gran belleza-: -La Fornarina-”, 23 diciembre 2016, *CódigoCine*, Disponible en *https://codigocine.com/la-gran-belleza-escena-la-fornarina/*

SCHOPENHAUER, A. (1998). *El amor, las mujeres y la muerte,* Barcelona: Fontana.

STAM, R. (2001). *Teorías del cine,* Barcelona: Paidós.

TORRES, A. (2006). *Cine Mundial. De la A a la Z,* Madrid: Espasa.

UGARTE ORTEGA, A. (2018). “El dandy en busca del tiempo perdido”, Castán, A. Lomba, C. y Poblador, M. P. (Editores), *Simposio Internacional El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV,* 26-28 abril 2018, Instituto Fernando El Católico, Zaragoza: Unión Europea, pp. 661-672

VV.AA. (1996). *Historia General del Cine.* Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959), Madrid: Catedra.

CINE CHILENO DOCUMENTAL Y MEGATERREMOTOS DE VALDIVIA-1960 Y CAUQUENES-2010

The Chilean documentary cinema and mega-earthquakes of Valdivia-1960 and Cauquenes-2010

Iván Méndez Olivares
Universidad de Chile
iamendez@u.uchile.cl

Resumen

El cine se origina en Chile durante 1896 cuando se exhiben películas de los hermanos Lumière en Salas de Teatro de la capital y Valparaíso. Posteriormente, en plena década del ´20 la cinematografía local incluye reportajes noticiosos en las principales salas del país, lo cual, se fortalece en 1942 mediante la creación de la empresa pública Chile-Films, entidad que en su primera etapa produce largometrajes de ficción de regular calidad artística, situación que varía política y activamente durante los convulsionados años ´60 hasta el golpe militar de 1973; hechos, los cuales, facilitan su privatización a fines de los ´80. Así, mediante este recorrido histórico la investigación recupera el documental *La Respuesta* (1961) de Leopoldo Castedo -exiliado de la Guerra Civil española y reconocido historiador del Chile republicano- que mediante la técnica del montaje alternado captura las acciones colaborativas de la población para canalizar el desborde del Lago Riñihue, tras el sismo de 9.5 Mw de la ciudad de Valdivia que figura hasta la fecha como el mayor desastre telúrico de la humanidad. En correlato, la naturaleza se manifiesta el 27F de 2010 con otro megaterremoto. En este caso, se recurre al documental *Tres semanas después* (2010) del realizador chileno José Torres Leiva, cuya propuesta se estructura mediante planos largos y mínimos movimientos de cámara a escala de sedimentos, huellas y palimpsesto de la memoria. En definitiva, los hechos y línea investigativa aluden a documentales de logrado rigor y belleza fílmica en correspondencia a nuestra memoria histórica y colectiva.

Palabras clave

Patrimonio fílmico, memoria histórica, megaterremoto, antropología visual.

Abstract

The cinema originates in Chile, in 1896 (late 19th century) when films by the Lumière brothers were shown in theaters in the capital (Santiago) and the city of Valparaíso. Later, during the 1920s, local cinematography included news reports, exhibited in the main theaters in the country, which was strengthened in 1942 through the creation of the public company Chile-Films, an entity that in its first stage produced feature films of fiction of regular artistic quality, a situation that varied politically and actively during the convulsed years of 1960 until the military coup of 1973; facts, which facilitate its privatization in the late 1980s. Thus, through this historical journey, the investigation recovers the documentary *La Respuesta* (1961) by Leopoldo Castedo -exiled from the Spanish Civil War and renowned historian of republican Chile- who, using the alternate assembly technique, captures the collaborative actions of the population to channel the overflow of the Riñihue lough, after the 9.5 Mw earthquake in the city of Valdivia, which appears to date as the greatest earthquake disaster in humanity. In correlation, nature manifests on 27F (February) 2010 with another mega-earthquake. In this case, the documentary *Tres Semanas Después* (2010) by the Chilean director José Torres Leiva is used, whose proposal is structured by long shots and minimal camera movements on the scale of sediments, footprints, and palimpsest of memory. In short, the facts and the investigative line refer to documentaries of accomplished rigor and filmic beauty in correspondence with our historical and collective memory.

Keywords

Film heritage, historical memory, mega-earthquake, visual anthropology.

1. ESTADIO DE SITUACIÓN DEL CINE CHILENO RESPECTO AL ÁMBITO DE INVESTIGACIÓN

Al recorrer la historia y desarrollo del cine chileno se observa un panorama de producciones locales con variadas dificultades de producción, exhibición y marginal capacidad de documentación y archivo de la disciplina. Por ejemplo, sobre la producción del cine mudo se conservan un par de cortos y largometrajes rescatados a partir de la década del sesenta por la Universidad de Chile. Esto, se ejemplifica con la restauración del filme de ficción *El Húsar de la Muerte* (1925) de Pedro Sienna, algunos cortometrajes noticiosos del período de EMELCO (1951-1974) y la valiosa recuperación realizada por la Cineteca Nacional durante 2006-2007 de dos documentales asociados al terremoto de la ciudad de Chillán en 1939, los cuales se incluyen como material de contexto del presente estudio.

En este sentido la cartografía del cine nacional respecto al estado del arte y autores(as) vinculados(as) al campo específico de investigación se presenta escasa dada la marginal producción fílmica y audiovisual asociada a los movimientos telúricos y desastres naturales que han azotado nuestra dispar geografía[1]. Por ello, conviene desplegar una breve mirada a los orígenes y desarrollo de la disciplina y comprender el estado de situación objetivo que ilustre y perfile la estrategia investigativa.

La ruta señalada se reconoce con la llegada del cine a nuestro país mediante el estreno del cinematógrafo ocurrida el 25 de agosto de 1896 con la exhibición en la Sala Unión Central de Santiago de las mismas imágenes presentadas en los muros de la industria Lumiere en París. Aquí, destaca la exhibición de cortometrajes como: *La llegada del tren a la Estación de la Ciotat*, el clásico corto *El regador regado*, entre otras novedosas y fantasmagóricas imágenes que sorprenden a los/as espectadores/as de la época. Simultáneamente, en 1897 se constata la primera filmación de cine en Chile a cargo del fotógrafo Luis Oddó (1865-1915), quien filma *Una cueca en Cavancha*, que corresponde a una zona del puerto de Iquique.

Así, cuando aparecen las primeras imágenes mecánicas asociadas al período del cinematógrafo se constata que estos artefactos estéticos proyectuales llegan a Chile a cargo de técnicos proyectistas franceses y norteamericanos quienes divulgan los nuevos medios en las ciudades de Santiago, Valparaíso y Antofagasta con gran éxito de público y expectante plan de inversión privada de productores teatrales locales. Sin embargo, este formato de trabajo funciona parcialmente como éxito comercial, puesto que los interesados en la producción del cine en el país privilegian la exhibición de cortos foráneos – principalmente películas francesas y norteamericanas - como estrategia de pantalla que coarta el desarrollo del cine nacional a mayor escala. De tal forma, durante las primeras décadas del siglo XX la cinematografía local se remite a la exhibición de reportajes y películas extranjeras como modelo que se replica en el resto de Latinoamérica, con excepción de México y Argentina, que modelan una interesante plataforma cinematográfica durante el período mudo, que se potencia con la llegada del sonoro y el auge del cine en español durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, conquistando de esta forma una cuota de pantalla en el medio local que difunde con éxito temáticas populares y expresiones culturales como el tango argentino y la ranchera mexicana en la zona central y sur del país.

2. CINE CHILENO DOCUMENTAL Y TERREMOTOS

Lo que refiere al campo de trabajo sobre los terremotos y desastres naturales se aprecia que durante los primeros años del siglo XX en Chile no aparecen en la escena cinematográfica local camarógrafos profesionales que registren los acontecimientos propios de la investigación. En cambio, la mayoría de los técnicos estaban vinculados a la casa matriz de la poderosa "productora francesa Pathé y la versión norteamericana a través de la Edison Mfg Co. y la American Biograph" (Jara, 1992:27). O sea, que previo al terremoto de Valparaíso de 1906, el país no contaba con operadores cinematográficos capacitados y dotados con las herramientas necesarias para registrar los sucesos posteriores al sismo que sacudió a la ciudad puer-

[1] El presente estudio se origina en el marco del proyecto de investigación FAU 2.0/2018. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. "Relato audiovisual de los terremotos y las políticas públicas del patrimonio arquitectónico y urbano de Chile (1970-2017). Investigador responsable Mario Ferrada Aguilar, co-investigadores; Antonio Sahady Villanueva-Iván Méndez Olivares.

to y un sinfín de efemérides locales, de las cuales no se cuenta con registro fílmico. Por ello, resulta clave la aparición de los primeros operadores locales dedicados al oficio los cuales estaban organizados por la Compañía Cinematográfica del Pacífico a cargo de Julio Cheveney y Arturo Larraín Lecaros, quien en 1910

> aparece como el primer camarógrafo chileno individualizado, quien filma "Los funerales del Presidente Montt". Esta obra se conserva en la actualidad como parte integrante del largometraje "Recordando", recopilación de noticiarios mudos efectuada por Edmundo Urrutia en 1960. "Los funerales del Presidente Montt" es ya lo que hoy se considera un documental de alto nivel internacional, puesto que se trata de un enfrentamiento a la realidad (el viaje de la urna en tren desde Valparaíso a Santiago) a través de un lenguaje cinematográfico claramente elaborado como expresión artística (Vega, 1979:204).

Tras lo descrito, se comprende que los pormenores del terremoto de Valparaíso no cuenten con registro fílmico que describa las fatales consecuencias humanas, estructurales e impacto patrimonial del sismo, por tanto, para informarse medianamente se recurre a los avisos noticiosos del Diario El Mercurio de Santiago, que publica el 25 de agosto del mismo año una nota gráfica sobre las consecuencias del terremoto mediante tomavistas fotográficas de los hechos. Al respecto, cabe destacar que producto del terremoto el gobierno del presidente Pedro Montt contrata al sismólogo francés Ferdinand Montessus de Ballore, quien finalmente crea el Servicio Sismológico, actual Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile (CSN),[2] entidad clave para el registro, seguimiento y archivo estadístico de los movimientos telúricos que azotan regularmente nuestra angosta y sinuosa geografía.

De tal manera se comprende que la cinematografía nacional asociada a los terremotos y catástrofes naturales en Chile se caracteriza por una escasa producción y conservación que certifique los hechos narrados por la prensa de la época. Esto se confirma puesto que de los graves acontecimientos de los terremotos de Valparaíso en 1906, Vallenar en 1922 y Talca en 1928, como se ha descrito, solamente se cuenta con registro fotográfico y testimonios de prensa escrita como fuentes exclusivas de la destrucción y deterioro del patrimonio histórico y arquitectónico involucrado.

Así, la huella histórica y visionado del material fílmico de contexto y vinculante con el ámbito de investigación se verifica mediante dos versiones mudas señaladas más arriba y correspondientes al terremoto de Chillán del 24 de enero de 1939 de 8.3 Mw. El primer registro pertenece a Egidio Heiss, un experimentado camarógrafo alemán avencindado en Chile desde fines de los años veinte, y quien fuera encomendado por el periódico *La Hora* para realizar una serie de filmaciones sobre lo acontecido en Chillán. Asimismo la investigadora Jacqueline Mouesca identifica títulos de películas mudas asociadas al sismo como: *La noche trágica de Chile*, *Chillán la mártir* o *El dolor de Chile* (Mouesca, 2005:104), pero a la fecha solamente se constata el filme *Terremoto en el sur*, cuya versión restaurada y financiada por la Cineteca Nacional del Ministerio de las Artes y las Culturas de Chile con el apoyo técnico de los laboratorios de la Filmoteca de la UNAM, México, en 2006, nos ilustra y verifica las consecuencias del movimiento telúrico. A su vez, se cuenta con antecedentes en formato magazine de la revista de cine Ecran que consigna en su crónica la gravedad del hecho y lo oportuno del registro fílmico.

La otra pieza sobre este mismo evento y también restaurada por la Cineteca Nacional durante 2007, corresponde a *Notas del Terremoto*, dirigida por Luis Fiol Bemer, cineasta con escasos antecedentes sobre su formación u origen. El cortometraje mudo retrata parte de la gira del presidente Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) sobre la zona devastada. Como recurso narrativo del cortometraje se aprecia una mirada descriptiva e informativa de los hechos, lo cual se corresponde como reportaje de la época. También llama la atención que ambas películas, tanto la obra de Fiol Bemer como de Heiss, utilicen los tradicionales intertítulos del cine mudo – a esa fecha en Chile se filmaba con banda sonora - para entregar datos específicos de lo ocurrido con el sismo. Como producto final ambas películas muestran imágenes de zonas y reparticiones públicas azotadas por el sismo, como: La Estación de FFCC, la Casa de Máquina, la Plaza de Armas, los coches de trenes utilizados como vivienda y parte del recorrido realizado por el presidente Aguirre Cerda y comitiva.

---

[2] Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile (SCN), entidad a la que se recurre para dar cuenta de los datos específicos de los megaterremotos como base y contexto sísmico de la investigación. Aquí, conviene explicitar la referencia a la métrica en Mw equivalente a *escala sismológica de magnitud de momento,* correspondiente a una escala algorítmica usada para medir y comparar terremotos que se incorpora en 1979 por Thomas C. Hanks y Hiroo Kanamori, en reemplazo de la escala de Richter.

Como se ha señalado la producción fílmica nacional se acota a ciertos períodos clave de su historia, como, por ejemplo, durante la década del veinte se realizan más cien estrenos de largometrajes de ficción y, también, se releva la aparición de los noticieros cinematográficos de los principales diarios de la época, como: La Nación, El Mercurio y El Diario Ilustrado. Una verdadera vanguardia noticiosa para un público deseoso de las imágenes en movimiento a gran formato. Otro momento de la historia del cine en Chile ocurre por intermedio de la CORFO, cuando se funda Chile Films (1942)[3], cuyo propósito original opera como plan comercial antes que artístico. La CORFO produce un total de 12 películas de largometraje de ficción con magros resultados económicos y escasa calidad artística.

Tras el cierre de Chile Films en 1949 el aparato estatal no manifiesta interés por retomar la energía inversora, lo cual, explica la escasa producción de películas de largometrajes de ficción y documental del período que se limita a un par de películas de ficción realizadas con financiamiento propio y directores como Pierre Chenal de origen francés. Por ello, a fines de la década del cincuenta resulta clave la aparición de las universidades -U. Católica y U. de Chile - al ámbito cinematográfico, las cuales emergen como salvaguardia institucional y plataforma que genera recursos para la creación, investigación y registro fílmico de la sociedad y cultura nacional.

Así, durante 1955 se funda el Instituto Fílmico de la Universidad Católica a cargo de Rafael Sánchez y, en 1959 se organiza el Área de Cine Experimental en la Universidad de Chile a cargo de Sergio Bravo, hecho que posteriormente facilita la creación de la Cineteca Universitaria (1961) en manos de Pedro Chasquel, que tendrá más adelante una actividad relevante vinculada a los cineastas comprometidos con la campaña y proyecto político de la Unidad Popular durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Esta reseña se indica dado que el equipo vinculado al departamento de Cine de la Universidad de Chile será quien asuma el plan de filmación y rodaje del filme documental *La Respuesta* (1961), bajo la dirección del historiador de origen español, Leopoldo Castedo[4].

Durante el desarrollo de la década se constata un renovado interés del gobierno democratacristiano de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) por recuperar la función de Chile Films como empresa productora y, para ello, nombra director al cineasta Patricio Kaulen. Con esto, se retoman los noticiarios como antesala a la exhibición de películas, lo cual, se potencia con la promulgación de la ley cine chileno en 1967, que tuvo como responsables claves al propio Kaulen y al cineasta y médico pediatra del puerto de Valparaíso, Aldo Francia. Por tanto, se entiende que al aplicarse la ley de fomento del cine chileno se impacta positivamente, tanto, la producción como distribución y exhibición de películas, lo cual sintoniza con el imaginario de jóvenes directores/as y productores/as quienes asumen el formato fílmico como herramienta necesaria que registra y acompaña el movimiento político, social y cultural que tendrá plena expresión durante el período de la Unidad Popular entre 1970 a 1973.

3. DOCUMENTAL *LA RESPUESTA* (1961) DE LEOPOLDO CASTEDO

Tras lo descrito se obtura la frágil secuencia histórica del cine chileno asociado a los movimientos sísmicos y desastres naturales, los cuales se reconocen en el primer trabajo documental producido y diseñado para abordar el tema que nos convoca. Este corresponde al plan de filmación y seguimiento de los pormenores asociados a la canalización del Lago Riñihue por parte de la población de Valdivia y zonas aledañas que sienten amenazada la ciudad costera de una potencial inundación y eventual desaparición geográfica, dada la ingente cantidad de agua acumulada por las fallas y nervaduras cordilleranas anegadas tras el megaterremoto y posterior tsunami del 22 de mayo que afectó un radio territorial desde la zona costera del Bío-Bío a Chiloé. Este desastre ha sido catalogado como nuestro aciago y macabro cataclismo nacional que, a su vez, cuenta con la infortunada mención del peor terremoto de la

[3] En su investigación sobre cine chileno documental Jacqueline Mouesca (1939-2019) constata que la empresa Chile Films tiene una primera versión privada desde 1915 a 1925, a cargo del pionero del cine chileno y camarógrafo Salvador Giambastiani (1885-1921).

[4] Leopoldo Castedo, su llegada a Chile se producen 1939 tras gestiones de Pablo Neruda para incluirlo como pasajero en el buque a vapor Winnipeg, que trasladó a un centenar de expatriados españoles que huyeron a Francia tras el fin de la Guerra Civil. En Chile realizó una prolífica labor como historiador, docente e investigador de la Historia del Arte Latinoamericano.

historia con sus 9.5 Mw según indica el Centro Sismográfico Nacional (CSN). La obra mencionada corresponde al documental *La Respuesta* (1961) dirigido por el historiador Leopoldo Castedo, que incluye a Sergio Bravo como director de fotografía y con financiamiento de la Universidad de Chile.

Esta película se constituye como pieza fílmica base para abordar el ámbito de investigación sobre los terremotos y desastres naturales ocurridos en Chile y su contexto con el patrimonio urbano e histórico. Al respecto, cabe mencionar que Leopoldo Castedo simultáneamente se ocupó en redactar un libro-crónica que se publica como documento de investigación interna en 1962. Este documento de inestimable valor cultural y patrimonial repasa los hitos de la pantagruélica empresa desde una capa de análisis histórico y social de los acontecimientos que aparecen en la película con especial énfasis en las conversaciones con los/as lugareños/as y largas caminatas por los senderos del paisaje siniestrado.

La estructura del filme se logra mediante una puesta en cuadro a cargo de Sergio Bravo, que a la fecha figuraba como director del área de cine de la Universidad de Chile y que había realizado algunos documentales de ensayo a base de planos y secuencias con una mirada multiescalar – Bravo tuvo formación como arquitecto, lo cual explica su mirilla fílmica- de carácter estética, antropológica y social, ejemplificada en la trilogía: *Mimbre* (1957), *Trilla* (1959) y *Láminas de Almahue* (1962)[5]. Estos cortometrajes documentales refieren a una forma poética que se expresa sin necesidad de formular hipótesis de campo que intervenga el umbral de lo real, del territorio y paisaje social-emocional de lo cinematografiado, por ello el cine de Bravo se dispone mediante un ángulo de cámara que se "organiza estructuralmente mediante el montaje a través de la relación del ritmo interno de los planos en yuxtaposición y una correspondencia entre el tiempo real y el tiempo cinematográfico"(A, Vega, 1979:255).

A partir de esta premisa de trabajo se reconoce el estilo de cámara de la *Respuesta*, por ejemplo, los planos cortos de los/as infortunados/as protagonistas situados/as en el pos-paisaje del terremoto, lo cual se contrapone a los riesgosos planos aéreos y cierta visualidad experimental que se apoya en el formidable contrapunto sonoro compuesto por Gustavo Becerra, diseñando con ello una plataforma de estructuras plásticas complejas que se funden con el asombroso paisaje sísmico de las placas costeras y cordón cordillerano de los Andes.

Por ello, la película traspasa el mero registro de los hechos y se constituye en una pieza fílmica de inestimable valor social y cultural dado las lecciones que deja el trabajo colaborativo y asistencial de los/as habitantes que emprenden una empresa de resultado incierto, puesto que transforman la borrasca perfecta del estruendo cordillerano en un salvataje a escala humana y será este punto que se refleja en la *Respuesta* como registro documental riguroso y objetivo que indaga los pormenores de la tragedia cual crónica sobre la población y los responsables institucionales que facilitaron los instrumentos y herramientas logísticas para el logro de magna empresa socio-colectiva[6].

4. DOCUMENTAL *TRES SEMANAS DESPUÉS* (2010) DE JOSÉ LUIS TORRES LEIVA

En términos estrictos la producción audiovisual asociada al ámbito de investigación aparece escasa, más bien marginal. Sin embargo, desde una mirada histórica y de archivo se identifican estas dos películas de valor histórico y patrimonial *La Respuesta* y la obra de Torres Leiva que visionan un relato, una suerte de imagen plástica de naturaleza analítica, inclusiva y perimetral a los hechos sísmicos que convocan el presente estudio. En este sentido, *Tres semanas después* (2010) aparece como una propuesta fílmica auspiciosa por su relato audiovisual crítico y deconstructivo a la historia del cine chileno, explicitada latamente en páginas anteriores.

---

[5] Con estos cortometrajes documentales el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile inicia una interesante labor a cargo del propio Sergio Bravo y Pedro Chasquel, y será este último quien tendrá participación clave en los registros y montaje del épico documental *La Batalla de Chile* (1972-1979) de Patricio Guzmán.

[6] Cabe señalar que para ésta fecha Chile figuraba como Sede del VII Campeonato Mundial de Fútbol Copa Jules Rimet y, debido al megaterremoto de Valdivia, la FIFA necesitó la reconfirmación del gobierno de Alessandri Rodríguez para cumplir la misión organizativa, la cual se llevó a efecto sin mayores problemas durante 1962.

Para comprender a cabalidad el proceso de trabajo plástico realizado por Torres Leiva, resulta necesario describir que *Tres semanas después* forma parte del proyecto "8.8" del artista chileno Fernando Prats, que es un artista local con residencia en el extranjero que ha realizado un seguimiento en su obra plástica al magaterremoto de Valdivia y desarrollado un plan de trabajo entorno al 27F. Por ello, se comprende el plan de filmación y salida a terreno de Torres Leiva, quien privilegia un reducido equipo de profesionales que en palabras del propio realizador facilita un trabajo íntimo y despojado de instrumental técnico, lo cual permite centrar la película en los hechos y como éstos varían según lo siniestrado por el terremoto. Esta premisa se confirma al re-mirar los ángulos de cámara y planos que orillan el paisaje sísmico desatado en contrapunto visual a la calma y salvia marina.

Esto significa que al revisar la obra de Torres Leiva se percibe un denotado interés por los tiempos cinematográficos mediante el uso de planos largos que apelan a la menor intervención del relato, operando una especie de dramaturgia de los objetos como re-construcción de la propagación sísmica que afectó la zona costera de la Región del Maule y Bío-Bío. A su vez, esta quieta y leve puesta en cuadro captura inusualmente la imagen marina, las olas golpeando serpenteantes la costa del litoral, como analogía de la ruta que reconstituyen los/as habitantes que observan y recorren los sedimentos y huellas del paisaje re-conocible tras la borrasca fatal del 27F. Por esto, la dolorosa belleza de la imagen-tiempo e imagen-naturaleza de este filme se valora en toda su genealogía visual, dado, lo infrecuente que resultan las imágenes visionadas asociadas al ámbito de investigación. Incluso, al remirar la historiografía de la imagen fílmica local se comprueba la marginal interacción o complicidad con el resto de las disciplinas y experiencias artísticas sobre el material de estudio. Este es un tema pendiente para las nuevas generaciones de cineastas respecto a las prerrogativas y plan de trabajo que a futuro incorpore e interprete a base de premisas estéticas y artísticas nuestro aciago paisaje y geografía sísmica[7].

Por esta vía del análisis *Tres semanas después* se constituye a partir de analogías y microestructuras ruinosas de casas abandonadas, calles vacías, anónimas paradas de autobús, pequeños centros comerciales destrozados y personas que transitan este mosaico trágico y desolador al momento en que la cámara se detiene y visiona al camión bulldozer que acomete contra los restos de las casas devastadas y cuyos habitantes la recorren en búsqueda de recuerdos y objetos que resguarden la herida en la memoria de aquella amarga puesta en escena de la naturaleza en feroz y máxima expresión. Así, la obra fílmica se aproxima a los principios y ética del arte povera italiano como, a su vez, al método de trabajo del artista plástico Gordon Matta-Clarc (1943-1978), cuyo diseño y puesta en escena se componen de sedimentos, huellas y palimpsesto de la memoria que bien se reflejan en el paisaje emocional retratado por Torres Leiva.

5. CONCLUSIONES

A la fecha, lo catastrado en términos filmográficos es una exigua cantidad de películas que abordan la curva estadística de los sismos y desastres naturales en Chile. Este estado de situación resulta curioso dado que nuestro país figura como la mayor zona sísmica del planeta (CSN, 1991) que junto a Japón agrupan la mayor cantidad y variedad de registros telúricos catastrados a la fecha . Por ejemplo, el pueblo nipón a partir de la trágica historia atómica de Hiroshima y Nagasaky cuenta con una considerable huella cinematográfica y audiovisual que revisa, documenta y ficciona respecto de las catástrofes naturales. Sirva como ilustración la zaga fílmica sobre *Godzilla* (cuya primera versión aparece en 1954) con una formidable y exitosa versión televisiva durante la década de los sesenta y diversos remake de la industria hollywoodense hasta hoy. Esto significa que la industria cultural nipona recrea y re-construye un relato audiovisual que da cuenta de su paisaje sísmico como zona de riesgo permanente. Lo señalado se reafirma con el desastre atómico de Fukushima que tras el terremoto de 9.0 Mw y posterior tsunami del 11 de marzo de 2011, provocó la rotura de los reactores de agua que genera un aumento de los niveles de radicación similares al accidente de Chernobyl en 1986, que bien retra-

[7] Resulta relevante destacar la investigación y levantamiento de información preliminar del cineasta Miguel Ángel Vidaurre, sobre el desarrollo de los terremotos y desastres naturales en la historia de Chile. Proyecto de investigación que cuenta con financiamiento CORFO, que corresponde a una empresa pública de fomento al cine e industrias creativas del país. Período 2019-2020.

ta la serial de Netflix durante 2019. En el caso de Fukushima, el gobierno local de Kantó contrata los servicios artísticos del reconocido artista chileno Alfredo Jaar, para diseñar y construir un memorial que rindiera cuenta de los sucesos y permaneciera como hito conmemorativo de la tragedia.

En cambio, nuestra cultura sísmica reconocible a lo largo del país – una suerte de patrón cultural - e identificada como zona sísmica de riesgo permanente, cuenta con un exiguo relato audiovisual que identifique y recree tal situación, incluso hasta el megaterremoto 8.8 Ww y posterior tsunami del 27F de 2010, persisten registros como parte de la parrilla programática televisiva que abordan el tema de los terremotos meramente como hecho noticioso. Por esto resulta de inestimable valor patrimonial e histórico recuperar proyectos fílmicos como los que cubre el presente estudio para resguardar imágenes que apelan a nuestra identidad y paisaje sísmico-histórico.

Finalmente, la línea de investigación concluye que la escasez de material fílmico referida al proceso de conservación y restauración de las escasas imágenes que ilustran el plan de trabajo representado en irrecuperables fotogramas de nitrato, gastadas secuencias de celuloide y vídeo, las cuales, pese al extravío y frágil estado de conservación son parte constitutiva clave de la historia del cine chileno documental. En síntesis, al explorar el campo cinematográfico como eje artístico e indagatorio del ámbito investigativo se constata la obra de Leopoldo Castedo y José Luis Torres Leiva como apéndice del cine chileno documental - un relato audiovisual analítico y artístico de calidad – que identifica y sitúa ambas obras como aporte riguroso y objetivo para el reconocimiento histórico y cultural de nuestro territorio e imaginario colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

CASTEDO, L (2000). *Hazaña del Riñihue. El terremoto de 1960 y la resurrección de Valdivia*. *Crónica de un episodio ejemplar de la historia de Chile*. 1a edición. Santiago de Chile:Sudamericana.

JARA, E (1992*). Cine mudo chileno*. Santiago de Chile. Fondart: Mineduc.

MÉNDEZ, I; GALLARDO, C (1988). “Cine chileno, década del sesenta”. Tesis de Licenciatura. Santiago de Chile: Facultad de Artes Universidad de Chile

MENDEZ, I (2015). “Tríptico urbano: cine mudo documental y ciudad moderna”. Intersecciones, actas segundo congreso interdisciplinario en arquitectura, diseño, ciudad y territorio”. Santiago de Chile: FADEU.

MOUESCA, J (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985).* Madrid. Ediciones del Litoral.

MOUESCA, J (2005). *El documental en Chile*. Santiago de Chile. LOM.

OSSA, C (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantú.

VEGA, A. (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile. Aconcagua.

__(2004). *Itinerario del cine mudo documental chileno*. Santiago de Chile. UAH

WWW.csn.uchile.cl *https://www.csn.uchile.cl/efemerides-sismicas-gran-terremoto-de-valdivia-de-1960/* (última consulta: 20 de junio de 2020).

LA *FLÂNEUSE* LIBRE. ENRAIZAMIENTO, RELACIONES Y DESEXUALIZACIÓN EN LA PARÍS DE *CLÉO DE 5 A 7* DE AGNÈS VARDA

The free flâneuse rooting, relationships and desexualization in the Paris of Cléo from 5 to 7 Agnès Varda

Laura Mercader Amigó
Universitat de Barcelona
lmercader@ub.edu

Resumen

A partir del breve ensayo de Virginia Woolf sobre la *flâneurie* femenina, *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense* (1927), descubro una forma libre del patriarcado de entender la figura de la *flâneuse* que conecta con la interpretación que hace Agnès Varda de la misma en la película *Cléo de 5 a 7* (1962). Parto del debate feminista sobre la *flâneuse*, inaugurado en la década de los 80 del siglo XX y de cuya controversia se han nutrido muchos de los estudios sobre la *flâneurie* del personaje de Varda, pero me desplazo de muchas de sus tesis, sobre todo de aquellas que se quedan atrapadas en el patriarcado. Mi propuesta indaga en cuatro cuestiones en las que *Cléo* se desmarca del sistema de significados patriarcal: el enraízamiento en una comunidad, la red de relaciones significativas que ayudan a su transformación existencial, la disolución de los límites entre lo público y lo privado y la desexualización tanto del mirar como de la ciudad de París.

Palabras clave

Flâneuse, feminismo, Agnès Varda, *Cléo de 5 a 7*.

Abstract

Starting from Virginia Woolf's essay on female *flâneurie Street Haunting, A London Adventure* (1927), I discover a new meaning and a new way of interpreting the flâneuse, a meaning free from the patriarchy. I connect it with Agnès Varda's movie *Cléo from 5 to 7* (1962). My starting point is the feminist debate of the Eighties about the *flâneuse*, but not to follow it but to disagree with it because, in muy opinion, it is trapped by patriarchal statements. My proposal deals with four questions where Cléo proves herself free from patriarchal ways and meaning: her rooting in a community, the network of significant relationships that help her personal existential transformation, the blurring of limits between private and public, and her desexualization of her gaze and, with it, of the whole city of Paris.

Keywords

Flâneuse, feminism, Agnès Varda, *Cléo de 5 a 7*.

Londres, 1927. Una hermosa tarde de invierno. A la hora británica del té: de 4 a 6. La voz narrativa de Virginia Stephen, Woolf de casada, sale de casa para vagar por las calles de la ciudad con la excusa de ir a comprar un lápiz. Sucede en *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*.[1]

París, 1961. El primer día de verano. A la hora francesa de los encuentros: de 5 a 7. El personaje femenino de Agnès Varda, Florence Victoire, de nombre artístico Cléo, entra y sale de casa para hacerse suya la ciudad mientras espera los resultados de una biopsia. Pasa en *Cléo de 5 a 7*.

Para Virginia callejear por Londres implica salir de sí. Imaginar ser otra, una librera, lavandera o cantante callejera. Entre la multitud una escapa de la identidad conocida. Volver, sin embargo, no significa perder la libertad ganada. La casa no es una cárcel de la identidad fija y fijada. Hay bienestar en el regreso. Cerca del umbral, Virginia empieza a saborear el reencuentro con lo cotidiano, con lo conocido y lo familiar.

En la acción de volver radica, a mi modo de ver, uno de los cortes más radicales entre el sentido de la *flâneurie* femenina de Virginia Woolf y el de la masculina de Baudelaire y su séquito de seguidores que va a caracterizar la escritura patriarcal de la modernidad. Esta primera diferencia de sentido, sobre la cual me voy a ocupar a continuación, da la posibilidad de pensar en significar una *flâneuse* libre del patriarcado. Por libre me refiero a una *flânerie* femenina que se desplaza del sistema simbólico del *flâneur* patriarcal sin necesidad de ir en su contra ni de quejarse de su exclusión o su invisibilidad dentro de su sistema dominante. En estas líneas voy a sostener que, al igual que Woolf, Agnès Varda, aunque no sé si la había leído al rodar la película en marzo de 1961, concibe una *flânerie* de lo femenino libre. Woolf y Varda reconocen la metrópolis moderna como el lugar de la estética de la modernidad y se lanzan a habitar sus calles desde una subjetividad femenina enraizada, relacional y desexualizada.

1. DESPLAZAMIENTO SIMBÓLICO

El debate teórico sobre la figura de la *flâneuse* se inaugura a finales de la década de los 80 del siglo XX gracias a la aportación de Wolff (1985) desde la teoría social feminista y sigue vivo por la reactualización que le ha dado el ensayo de Elkin (2016). La controversia ha discurrido sobre todo en el contexto de la teoría social y la teoría literaria, con incursiones significativas de las teóricas del arte y del cine. Sus términos han oscilado en torno a la argumentación de su inexistencia por parte de las primeras feministas (Wolff, 1985, Pollock, 2013, Wilson, 1992), argumentando la naturaleza masculina patriarcal de su mirar, fundamentado en la separación sexual de la ciudad moderna, y en las aportaciones, algunas antifeministas, que se empeñan en demostrar su existencia (Nord, 1991, Friedberg, 1993, Parsons, 2003, D'Souza; McDonough, 2006), indagando en modalidades femeninas del andar urbano sin salirse del sistema de las esferas sexistas. Las nuevas feministas del siglo XXI siguen sin desplazarse del sistema simbólico patriarcal (Elkin, 2016, Nesci, 2007, Iglesia, 2019), a mi modo de ver, y confunden, algunas, la figura cultural, crítica de la *flâneuse*, con las mujeres históricas, profesionales, que siempre hemos ocupado la ciudad, también la metrópoli patriarcal moderna, como las reformadoras sociales, las periodistas, escritoras, artistas, mecanógrafas, lavanderas, vendedoras, cuidadoras o asistentas, etc.[2]

Caminar por la ciudad no es practicar la *flâneurie*. El *flâneur* es un crítico sociocultural, que se interroga sobre el lugar del hombre en el mundo metropolitano materialista y descorporizado del primer capitalismo burgués, que hace del deambular ocioso la contraparte del negocio urbano. El *flâneur* muestra un sujeto masculino en crisis, que ejerce su privilegio de mirar sin ser mirado, que no interactúa con el entorno urbano, sino que objetualiza su alrededor, la ciudad, la multitud y las mujeres, sobre todo las mujeres. Se trata de un sujeto que encarna la mirada codiciosa y erótica de la modernidad artística patriarcal (Pollock, 2013: 130). De modo que si el *flâneur* es una figura de la subjetividad sensible patriarcal de la modernidad (artista, poeta, filósofo, bohemio, dandi, etc.), la *flâneuse*, entendida también desde una dimensión libre y crítica, no puede ser ni su cómplice ni su objeto de deseo. Cómplice es

[1] Se trata del breve ensayo de Virginia Woolf *Street Haunting, A London Adventure* publicado en la *Yale Review*.

[2] En Dorde Cuvardic García (2011) se puede encontrar una articulación detallada de los términos de este debate.

el travestismo de George Sand o Flora Tristán (Nesci, 2007) o la mujer que va de compras (Friedberg, 1993). Su objeto son las mujeres de la calle que atrapa su mirada, sus amantes y prostituidas (Buck-Morss, 1986; Parsons, 2003).

Mi propuesta de análisis de la *flâneuse* de Varda parte de su naturaleza crítica y en su dimensión cultural más que histórica. Para Iglesias la *flânerie* de las mujeres "no solo cambia la manera en que nos movemos entre los espacios, sino que interviene en la organización de los espacios" (2019: 28). Aquí defiendo que el orden social lo cambia el orden simbólico libre del patriarcado. La auténtica *flâneuse* libre del patriarcado es la que habita la ciudad desde otro orden simbólico, el que las filósofas de la comunidad filosófica femenina de la Universidad de Verona han denominado como "orden simbólico de la madre", el mundo de significados y de comportamientos vinculados con el amor al mundo que aprehendemos al mismo tiempo que aprendemos a hablar gracias a las enseñanzas de la madre o de la persona que esté en su lugar.[3]

Desde que en 1990 Sandy Flitterman-Lewis aportara la primera lectura feminista profunda de *Cléo* de Varda (1996: 268-284), el personaje se ha convertido en un referente entre las *flâneuses* del cine contemporáneo. Los análisis feministas sobre la *flâneurie* de Cléo trazan dos líneas de investigación principales, aunque no excluyentes. Una es la que, siguiendo a esta, pone el acento en la metáfora visual, en los sentidos del ser objeto del mirar o su productora (Mounton, 2001, Forbes, 2002). Otra dirección se fija en el trayecto urbano de Cléo, en el mapa espacial que va trazando a pie, en taxi, en bus o en coche (Orpen, 2006, Morrissey, 2008, Powrie, 2011, Wallace, 2017 y 2018). Wallace, por ejemplo, interpreta el cambio de ribera del Sena, de la derecha a la izquierda, en términos culturales. El París comercial, el de las compras y los negocios de la Rive Droite es la ciudad de la música pop, de la cantante yeyé a la Sylvie Vartan, memoria de la cantante de variedades de clase trabajadora, como los personajes que aparecen en el café Ça va, Ça vien. El giro a la Rive Gauche indica el viraje a la música de autor a la Edith Piaf −un cartel suyo cuelga de la pared del vestidor donde Cléo se viste de negro para empezar su recorrido de adueñamiento de sí−, al París bohemio, artístico, intelectual del café Du Dôme. No es casual que su amiga Dorothée viva en la Rue des Artistes (Wallace, 2017).

Ninguna de estas investigaciones presta atención a los aspectos que, en mi opinión, permiten desplazar la lectura de *Cléo* a otro orden de sentido. Se trata del enraizamiento vital de la *flâneuse*, de la trama de relaciones significativas que practica en la ciudad, de la disolución de la separación entre espacio público y privado y de la desexualización tanto del mirar como de la ciudad.

2. ENRAIZAMIENTO Y RELACIONES

Ni la *flâneuse* de Woolf ni la de Varda son seres solitarios, desarraigados. A pesar de no conocer nada de ella, el relato de Woolf empieza en su casa. Virginia sale de casa, de su espacio de confort, de sus objetos cargados de historias de vida, y vuelve a ella. La casa es el universo de las relaciones íntimas, duraderas, más o menos estables, de las amistades y de la familia; la casa da origen a la callejera woolfiana, indica una madre, un nacimiento, un enraizamiento. Además, la casa de Woolf no es solo un lugar donde regresar, donde abrigarse, sino un lugar de goce a la par que la ciudad. El placer de pasear por lo ajeno sirve para disfrutar del reencuentro de lo próximo. Aquí no hay antinomias ni contradicciones entre lo público y lo privado, entre la ciudad y la casa, sino continuidad y riqueza en el intercambio. Con esto Virginia Woolf muestra que la ciudad de las mujeres libres, la de las *flâneuses* que toman posesión de sí dejándose llevar fuera de sí, es la que trasciende la dinámica de la política de las dos esferas inventadas por el patriarcado clásico (Aristóteles) y reactualizada por el moderno (Rousseau, Hegel).

El *flâneur* nace en esta ciudad sexuada, es su fruto y uno de sus principales actores. Las *flâneuses* nacen en su sistema simbólico, pero se deslizan de su estructura de sentido.

¿Dónde está la casa de Baudelaire, Rilke, Breton o Aragon? por solo citar los referentes directos de Varda. El *flâneur* masculino nunca vuelve porque no tiene casa, está desterrado, no tiene origen, solo

[3] DIÓTIMA (1996). *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Barcelona: Icaria.

amantes esporádicas a las que persigue y abandona. El poeta o artista moderno es el hombre sin casa, amante esporádico, errante, ciudadano del mundo. “Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes”, dice Baudelaire (1995: 87). En la ciudad sin casa el artista moderno se queda atrapado en la ajenidad, es siempre otro. Vive la vida privada como privación, en oposición a la libertad que le da el espacio público.

La *flâneuse* de Varda tampoco está sola en su trayecto urbano, camina algunos tramos sola, otros acompañada. En esto discrepo de Orpen, que dedica un capítulo a la soledad de la *flâneuse* (2007: 55-63). Cléo no es una desarraigada, además, sus relaciones urbanas son cruciales. Varda escribe una historia para ella, un pasado, un presente y un futuro, y una trama de relaciones que se convertirán en protagonistas de su profunda transformación. Conocemos un breve retrato de su vida en el prólogo del filme, en casa de Mme. Irma, mientras se van sucediendo los títulos de crédito. La tirada de nueve cartas de la baraja de Lenormand indica el pasado, el presente y el futuro, el tiempo de la vida humana, subrayado por el encuadre de las manos arrugadas, viejas, de Irma en contraste con las tersas y jóvenes de Cléo. La tarotista es la encargada de proporcionar contenidos al relato vital de Cléo. Gracias a la lectura de las cartas sabemos que se trata de una artista musical de cierto talento, que dejó a su familia −su madre y su padre parece que viven aún− en el pueblo para formarse y conseguir una vida más libre en la gran ciudad. Sobre su presente se informa de la existencia de una amiga íntima, viuda, fiel, pero de negativa influencia, y de un joven amante generoso que ha creído e impulsado su carrera musical. También descubrimos que en su futuro aparecerá un hombre sabio que le dará buenos consejos y un médico que va a desencadenar su lucha por tener un porvenir.

El futuro de Cléo se ancla en la posibilidad de transformar su presente a través de las relaciones que establece en la ciudad, tanto de las que huye como de las que encuentra en ella. Es en la relación donde acontece su metamorfosis. Cléo tiene amigas íntimas, amigos, un amante e intercambios con los seres con los que se cruza. La película se estructura en trece capítulos, además del prólogo, cuyos títulos vienen indicados por el nombre de alguien, a parte del preciso cálculo horario: Cléo, Angèle, Bon, los personajes de la ciudad, Dorothée, Raoul y Antoine tienen un papel determinante en su proceso.

Las relaciones de la *flâneuse* de Varda son transformadoras. Los otros y las otras no se convierten en objeto de ninguna fantasía erótico-sexual, como sucede con el *flâneur* masculino, sino en seres hablantes y sintientes cuyas palabras y actos ayudan a Cléo a indagar e interrogarse sobre sí. Los personajes con los que se encuentra Cléo, tanto los masculinos como los femeninos, son tipos humanos sacados del mundo. José y Bob presentan dos formas de masculinidad patriarcal, la del seductor y la del artista intelectual; Antoine es el amigo postpatriarcal de las mujeres. Angèle muestra la ambivalencia de la madre patriarcal, la que nos enseña el orden simbólico del amor y la libertad y el sistema del padre a la par. Dorothée, la modelo de arte, es la mujer libre, dueña de su cuerpo, que enseña que la sexualidad está en quien mira.

Cléo interactúa con todos estos personajes y los otros anónimos que habitan la ciudad. Durante la primera parte son significativos dos encuentros por lo que anuncian. Dos mujeres muestran a Cléo que se puede quitar la máscara de juguete erótico-sexual que lleva puesta sin mucha conciencia. La primera es Mme. Irma. Cuando en la tirada de Lenormand aparece la carta del amante, Cléo admite verlo poco e Irma le responde que lo sustituya. Después de este momento, en el café Ça va, Ça vien, con Angèle, la conversación de la pareja de amantes de la mesa de detrás se cuela en el campo auditivo de Cléo. Escucha como él reclama vivir juntos a condición de dejarla. Ella no sucumbe a su exigencia.

Cléo se encuentra en el ojo ajeno. Se da cuenta de lo que no quiere ser a través de la mirada que le devuelven los hombres de su vida. Con las mujeres despierta a otra consciencia. Madame Irma, la pitonisa visionaria, le permite poner nombre al miedo: cáncer, enfermedad y posible muerte. La taxista emancipada, intrépida y orgullosa de su oficio le muestra otro modo de ser mujer. Con Angèle, cuya presencia restituye a la madre, la que acostumbra a estar en todo y para todo –lo bueno y lo malo–, se le abre la posibilidad de aprender a vivir con ella, pero no de ella. Dorothée, la amiga querida a la que visita después de su rebelión le ayuda a trazar el camino definitivo de su encuentro, ahora ya sin espejos opacos. Antoine es el último espejo, de nuevo masculino, en el que ya no se queda atrapada como con el de los otros hombres. Con Antoine dialoga, la mediación de la palabra es salvadora.

En 1981 Françoise Audé reconocía que el camino de Cléo era necesario para muchas (Audé, 1981: 140). Varda narra la toma de conciencia de una mujer antes de la creación de los grupos feministas de autoconciencia de la década de los 70. Liberarse del patriarcado implica acudir a las sabias para que ayuden a nombrarlo. Reconocer que hay tantas formas de ser mujer como mujeres existen en el mundo. Aprender a relacionarse con la madre sin confundirse con ella. Escuchar el buen o mal consejo de una amiga para despojarse del desorden de la mirada simplificadora de los hombres patriarcales y confiar (las heterosexuales) en la existencia del hombre postpatriarcal amigo de palabra.

El arraigo en una comunidad de relaciones es una de las características de la *flâneuse* de Varda, como la del ensayo de Woolf, aunque de forma más explícita en *Ms. Dalloway* (1925). Varda y Woolf muestran al ser femenino como ser relacional, esto es, un ser al que no le cuesta admitir su dependencia con los otros, un ser vulnerable, expuesto a la otredad. Cléo encarna la subjetividad contemporánea cuya imagen ha contribuido a configurar el feminismo junto al psicoanálisis (Tommasi, 2016). Se trata de un ser atravesado por la extrañeza del deseo que viene de los otros, de fuera, que no se basta a sí mismo.

La transformación de Cléo de objeto del deseo de la mirada masculina a sujeto de su propio mirar no significa un cambio en este sentido. Cléo renacida en Florence es un ser con más preguntas que respuestas, al revés de Antoine, que tiene respuestas para todo. Janice Mouton también lo ha interpretado desde este lugar de la fragilidad de la existencia del ser interdependiente, descentrado antisartriano (Mouton, 2001).

3. PARADOJAS SIN OPOSICIÓN Y DESEXUALIZACIÓN

La película de Varda convierte las dicotomías del pensamiento masculino patriarcal en paradojas de la vida o en relaciones y diálogos de intercambio mutuos que enriquecen el existir. Como advierte Mouton (2006), Varda niega la dialéctica entre sujeto y objeto. A a la vez, integra cuatro dimensiones del tiempo: el objetivo del reloj de Cronos, el subjetivo de la vida del espíritu, el de la calidad de la existencia de Kairós (Nelson, 1983), el tiempo astronómico, el cósmico, el de la trascendencia (Forbes, 2002), que también puede ser de la muerte y el tiempo astrológico, el cíclico y caracterológico. Recordemos que el filme pasa el 21 de junio, el primer día astronómico de verano, el día más largo del año y en el que se da el cambio de la constelación de Géminis a Cáncer. Cléo vive en la Rue Huygens, el nombre del astrónomo y matemático holandés productor de instrumentos para la visión, lentes y telescopios (Forbes, 2002). La calle donde se encuentra el cine de Raoul es la Rue Delambre, astrónomo y matemático francés, director del Observatorio de París. Aún en el taxi, ya llegando al parque Montsouris, Cléo pregunta al taxista sobre un edificio neoárabe. Se trata del Observatorio astronómico mismo.

El campo, el verde, el jardín tampoco se opone al asfalto de la ciudad, solo le da otro carácter existencial. El tiempo urbano es el del cálculo sin devenir, el del campo, el del crecimiento (Anthony, 1998). Varda también combina simultáneamente el tiempo diegético con el tiempo de la proyección (Nelson, 1983). Y sitúa a un mismo nivel de credibilidad la superstición femenina y el discurso médico-científico masculino. Al final se acaba confirmando el pronóstico de Mme. Irma, Cléo está enferma de cáncer. En la tirada del tarot de Marsella (El Colgado, la Emperatriz, el Mago, la Torre y la Muerte) está contenido todo el recorrido de Cléo.

Finalmente, Varda también disuelve la contraposición implícita en el *flâneur* masculino entre espacio público y espacio privado, tanto a nivel narrativo, en la *cinécriture*, neologismo de Varda que alude a la concepción y a la escritura cinematográfica, como en la escenografía doméstica, o en la actitud misma de la protagonista. La casa estudio de Cléo, vacía, solo decorada con los atributos de la vanidad y la sexualidad patriarcal, está igual de abierta al exterior que la ciudad que ella descubre, aunque de modo diverso. Hay más intimidad en las escenas del parque y del autobús entre Antoine y Cléo que en la escena en la cama con José. El momento de toma de conciencia de Cléo se da cantando ante un reducido público formado por su compositor, su letrista y su asistenta. Cantar, igual que hablar, implica siempre lo otro. El diálogo es previo al logos (Sartori, 2002).

La teatralidad del espacio doméstico indica la mascarada de la feminidad patriarcal (Mouton, 2001), dirigida siempre al afuera por estar al servicio del hombre. El espejo también es una imagen de exterioridad. Durante la primera parte del filme los espejos acompañan a Cléo por doquier. La ciudad

moderna es la ciudad especular. Cléo busca su enfermedad interior en el espejo y solo encuentra la salud de la belleza. Tras la toma de conciencia, París entra en el interior de Cléo. Lo vemos a través de sus ojos. La cámara se convierte en la vista de Cléo. Según el geógrafo Yi-Fu Tuan un espacio se convierte en lugar cuando a través del movimiento le conferimos significado, cuando lo vemos como algo susceptible de ser percibido, aprehendido, experimentado (Elkin, 2016: 21). El mirar activo de Cléo convierte el espacio exterior de París en su lugar existencial.

La cámara nos traslada del interior al exterior en un pequeño y rápido movimiento. Varda combina travelins y movimientos de cámara y primeros planos que aíslan e individualizan con escenas de calle. La narrativa cinematográfica tiene una dimensión documental que Varda articula junto al trayecto interior del personaje. Cada desplazamiento de Cléo tiene una tonalidad que cambia en función de los acontecimientos del exterior (Ertel, 2020: 59). Mientras la cámara enfoca a Cléo bajando las escaleras del edificio de Irma, el patio de luces se filtra en el plano. Dentro de Chez Franzine, la tienda de sombreros en la que entra con Angèle, la cámara mira la ciudad desde los cristales, colándose una marcha militar a caballo. En la segunda parte de la película, en el paseo con Dorothée, vemos las dos amigas desde el interior de un escaparate a través de un cristal roto.

La música funciona de forma diegética y extradiegética en el sentido de que representa tanto los pensamientos de Cléo, su interior, como la imagen que proyecta (Gorbman, 2008). El filme dentro del filme, el breve descanso cómico que traslada al pasado bufo del cine y proporciona una tregua jocosa a la solemnidad de la transformación, advierte que el mundo cambia en función de cómo lo miras, de las gafas que llevas puestas para mirarlo (Nelson, 1983).

Varda muestra que la calle es el lugar de los cuerpos, al igual que la casa. Ambos son espacios de interrelación. El París de Varda, como ya sucede en *L'opéra-Mouffe* (1958) y en *Daguerrotipos* (1976), niega la ciudad panorámica, vacía, abstracta de la modernidad patriarcal (Certeau), una ciudad de papel sin habitantes, sin comunidades, sin vida. El París de Cléo es una ciudad que tiene en cuenta el cuerpo, el cuerpo de una mujer. El cuerpo es el territorio de la experiencia. El espacio de la ciudad es un espacio fenomenológico en el sentido de que no solo involucra la distancia que marca la vista sino, como hemos visto, también la cercanía del tacto, del oído, de los olores, la luz, las sombras, las texturas, incluso las palabras de la señalética urbana, que crean un juego de significaciones superpuestas. El espacio fenomenológico es aquel en el que los objetos se sitúan, se ordenan, en función de la relación que las personas entablamos con ellos (Pollock, 2013: 126-127). Es un lugar vivido, subjetivado, experimentado, incorporado. Se trata de una retícula de relaciones. Hay espacio cuando hay cuerpos en relación, afirma la filósofa Chiara Zamboni en alusión a la noción leibniziana de espacio (Zamboni, 2009: 154-155).

En Cléo la apropiación de sí no solo implica adueñarse de su mirar, alusión asimismo al hablar y al pensar libres de los códigos patriarcales, sino la apropiación de París para las mujeres. Que París sea el lugar de las mujeres significa la desexualización de la ciudad. Esta es la última operación de Varda para alterar el sistema simbólico patriarcal de la ciudad.

La literatura y el pensamiento patriarcal moderno han convertido París en el mito moderno del ocio, del consumo, del espectáculo, del dinero y los placeres erótico-sexuales. Este territorio es el de la sexualidad patriarcal de los burdeles, los cabarés y los bares (Pollock, 2013: 117) por donde se pierden y deambulan, practicando la *flânerie*, poetas, artistas e intelectuales. Este es el París bohemio de *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire, surrealista de *Nadja* (1928) de Bréton y de *Le Paysan de Paris* (1926) (Cook, 2006) o el de la Nouvelle Vague de *El final de la escapada* de Godard (Sellier, 2013).

La ciudad patriarcal es peligrosa para las mujeres. En *The Woman and the Car* (1909), Dorothy Levitt recomienda a las conductoras llevar un espejo en la guantera, antes de la aparición de los retrovisores, "para levantarlo de vez en cuando y ver qué hay detrás" (Pendergrast, 2003: 301). En una nota de su diario escrita cuando tenía 19 años, Silvia Plath se lamenta de que una chica en la ciudad está siempre en "peligro de ser asaltada y agredida" (Iglesia, 2019: 32). En el taxi con Angèle, dos hombres en un coche acosan a Cléo por la ventana y un grupo de estudiantes manifestándose se abalanzan contra ella. La inseguridad de la noche en la ciudad es tema de conversación con la taxista.

Al final de la película, junto a Antoine, Cléo admite no tener más miedo. Cuando Antoine aparece de la nada, ella ni se asusta ni flirtea con él. Cléo pierde el miedo al patriarcado, que es el cáncer que lleva en el vientre. En este acto es donde creo que radica el nacimiento de la verdadera *flâneuse* libre. La *flâneuse* liberada es la que se desplaza de la sexualización de la mirada, no solo porque se convierte en sujeto del mirar, que es como la han interpretado las críticas feministas, con buen criterio, por otro lado, sino porque desexualiza las relaciones entre hombres y mujeres. Cléo desexualiza la metrópolis que el *flâneur* masculino ha reducido a intercambio sexual y mirada erotizada objetualista. En una entrevista de Mireille Amiel de 1975, la cineasta admite la enormidad de la propuesta de *Cléo*. El largometraje descubre, según las palabras de Varda, una relación entre un hombre y una mujer que no está basada meramente en el erotismo, en la lucha por la dominación, en un juego social o en una comedia sexista (Varda; Kline, 2014: 64).

Cléo de 5 a 7 desexualiza la expresión francesa de "5 à 7", el tiempo que al igual que el espacio de la ciudad marca la transformación de Cléo. En el universo mundano de la ciudad masculina y patriarcal la locución de "5 à 7" apela a la hora de los encuentros amorosos. La hora suspendida entre la salida del trabajo y el retorno al hogar es la hora de la sexualidad fálica adúltera, promiscua y depredadora. El encuentro con José, el amante, único personaje masculino del filme que significativamente no tiene entidad para constar en título alguno, se produce de forma furtiva. La cita no estaba planeada. José aparece por casualidad. Sus juegos de frivolidad erótica a la que Cléo está sujeta con todo el aparato escénico a disposición (cama con dosel, espejos de la vanidad, gatitos y monos sexualizados, sedas y plumas de indumentaria) indican el inicio de la cúspide del despojo de este disfraz al servicio de la sexualidad fálica masculina.

El proceso de adquisición de existencia simbólica de Cléo devuelve a la expresión de "5 à 7" su sentido originario, el sentido de la sociabilidad de la conversación distendida entre hombres y mujeres. Los orígenes históricos de este modismo están en la hora de recepción del salón de Mme. du Deffand (Bastide, 2019: 16), una de las *salonières* más célebres del París del siglo XVIII en cuyo salón se juntaban las mejores mentes femeninas y masculinas del pensamiento ilustrado francés. En esta ciudad de la conversación entre hombres y mujeres se puede encontrar una mujer. Nunca en la ciudad del *flâneur*.

BIBLIOGRAFÍA

ANTHONY, E.M. (1998). "From Fauna to Flora in Agnès Varda's Cléo de 5 à 7", en *Literature/Film Quarterly*. Volumen 26, no. 2, 1998, pp. 88-96.

AUDÉ, F. (1981). *Ciné-modèles cinema d'elles: Situations de femmes dans le cinéma francais 1956-1979*. Lausana: L'Âge d'Homme.

BASTIDE, B. (2019). *"Cléo de 5 à 7", Agnès Varda*. Futuroscope Cedex: Réseau Canopé.

BAUDELAIRE, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

BUCK-MORSS, S. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", en *New German Critique*. No. 39, otoño 1986, pp. 99-140.

COOKE, D. (2006). "Cléo and Chloé on the Margins of Parisian *Flânerie*: Questions of Self and Other in *Cléo de 5 à 7* and *Chacun cherche son chat*", en *Irish Journal of French Studies*. Volumen 6, 2006, pp. 67-85.

CUVARDIC GARCÍA, D. (2011). "La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental", en *Filología y Lingüística*. Volumen 37, no 1, 2011, pp. 67-95.

D'SOUZA, A. y MCDONOUGH, T. (2008). *The invisible flâneuse?: gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press.

ELKIN, L. (2016). *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

ERTEL, J. (2020). *Agnès Varda. "Cléo de 5 à 7"*, París: Atlante.

FLITTERMAN-LEWIS, S. (1996). *To Desire Differently: Feminism and French Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.

FORBES, J. (2002). "Gender and Space in Cléo de 5 à 7" en *Studies in French Cinema*. Volumen 2, no 2, 2002, pp. 83-89.

FOX KUHLKEN, P. (2008). "Clarissa and Cléo (en)durée suicidal time in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Agnès Varda's *Cléo de 5 à 7*", en *Comparative Literature Studies*. Volumen 45, no. 3, 2008, pp. 341-369.
FRIEDBERG, A. (1993). *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
GORBMAN, C. (2008). "Varda's Music", en *Music and the Moving Image*. Volumen 1, no 3, 2008, pp. 27-34.
IGLESIA, A.M. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Girona: WunderKammer.
MORRISSEY, J. (2008). 'Paris and Voyages of Self-Discovery in *Cléo de 5 à 7* and *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*', *Studies in French Cinema*, 8:2, pp. 99-110.
MOUTON, J. (2001). "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City", en *Cinema Journal*. Volumen 40, no 2, invierno 2001, pp. 3-16.
NELSON, R.J. (1983). "Reflections in a Broken Mirror: Varda's *Cléo de 5 à 7*", en *The French Review*. Volumen 56, no 5, 1983, pp. 735-43.
NESCI, C. (2007). *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble; ELLUG, Université Stendhal.
NERONI, H. (2016). *Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
NORD, D.E. (1991). "The urban peripatetic: spectator, streetwalker, woman writer", en *Nineteenth-Century Literature*. No 46, 1991, pp. 351-75.
ORPEN, V. (2007). *Cléo de 5 à 7: (Agnès Varda, 1961)*. Urbana: University of Illinois Press.
ÖZGEN-TUNCER, A. (2012). "Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda", en *Deleuze Studies*. Volumen 6, no 1, 2012, pp. 103-116.
PENDERGRAST, M. (2003). *Historia de los espejos*. Barcelona: Vergara.
PARSONS, D. L. (2003). *Streetwalking the metropolis: women, the city and modernity*. Oxford: Oxford Univ. Press.
POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
POWRIE, Ph. (2011). "Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From *Cléo de 5 à 7* to *Les Glaneurs et la* glaneuse", en *L'Esprit Créateur*. Volumen 51, no 1, primavera 2011, pp. 68-82.
SARTORI, D. (2002). "Un vínculo sin legado", *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, No 23, 2002, pp. 57-72.
SELLIER, G. (2013). *La Nouvelle Vague Un cinéma au masculin singulier*. París: CNRS.
TOMMASI, W. (2016). *Ciò che non dipende da me: vulnerabilità e desiderio nel soggetto contemporaneo*. Nápoles: Liguori.
UNGAR, S. (2008). *Cléo de 5 à 7*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
VARDA, A., y KLINE, T. J. (2014). *Agnès Varda: interviews*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.
WALLACE, J. (2017). "Varda, Cléo and Pomme in Paris: the figure of the chanteuse in *Cléo de 5 à 7* and *L'Une chante, l'autre pas*", en *Studies in French Cinema*. Volumen 17, no 1, 2017, pp. 44-59.
WALLACE, J. (2018). "Beyong la *Flâneuse*: The Uniqueness of *Cléo de 5 à 7*", en PHILLIPS, A. y VINCENDEAU, G. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. Londres: BFI Publishing, pp. 125-135.
WILSON, E. (1992). "The invisible flâneur", en *New Left Review*. Volumen 1, no 191, enero-febrero 1992, pp. 90-110.
WOLFF, J. (1985). "The invisible flaneuse: women and the literature of modernity". *Theory,Culture and Society*. Volumen 2, 1985, pp. 37-47.
WOOLF, V. (2018). *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*. Palma de Mallorca: José de Olañeta.
ZAMBONI, Ch. (2009). *Pensare in presenza: conversazioni, luoghi, improvvisazioni*. Nápoles: Liguori.

SPACE SYSTEM: LA CIUDAD COMO RECLAMO PUBLICITARIO EN LA OBRA DE WOODY ALLEN

Space system: the city as an advertising claim in Woody Allen's work

Marta de Miguel Zamora
Universidad Rey Juan Carlos
marta.demiguel@urjc.es

Resumen

El director de cine Woody Allen ha utilizado la ciudad como un elemento inherente a sus películas. Ha mostrado los núcleos urbanos desde una perspectiva visual, conceptual y conductual. El espacio es para Allen un recurso narrativo cargado de contenido que suscita gran interés analítico. De hecho, tras un análisis trasversal a su filmografía urbana se ha detectado que utiliza la ciudad como reclamo publicitario de sus películas, lo que, a la vez, le ha aportado sostenibilidad profesional, libertad creativa y un propio sistema de producción cinematográfico, el Space System, un modelo basado en el interés que genera en el espectador una ciudad y el modo de vida de cada una de ellas. En este artículo se presenta el término y desde el punto de vista teórico y se especifica cómo lo ha utilizado Woody Allen a lo largo de su carrera como director de cine.

Palabras clave

Ciudad, Woody Allen, reclamo publicitario, producción cinematográfica, Space System.

Abstract

Film director Woody Allen has used the city as an inherent element in his films. He has shown urban centers from a visual, conceptual and behavioral perspective. The space is for Allen a narrative resource full of analytical interest. In fact, after a cross-sectional analysis of his urban filmography, it has been detected that he uses the city as an advertising claim for his films, which, at the same time, has contributed to his own professional sustainability, creative freedom and an has permited him to create his own system of film production, the Espacio Sistema, a model based on the interest that a city and the way of life of each one arouses in the viewer. This article introduces the term Space System, from a theorical point of view, and specifies how Woody Allen has used it throughout his career as a film director.

Keywords

City, Woody Allen, advertising claim, film production, Space System.

1. INTRODUCCIÓN

La obra cinematográfica de Woody Allen como director de cine es amplia y reconocida, aunque no todas sus obras han tenido la aceptación del público o de la crítica. En un análisis exhaustivo realizado de sus películas urbanas hemos extraído una conclusión sobre la funcionalidad de la ciudad en su filmografía que va más allá del contenido que pueda expresar un determinado largometraje. Consideramos que en la filmografía de Allen la ciudad ha jugado un rol importantísimo desde el punto de vista comercial y de la producción cinematográfica: el de reclamo publicitario. A este fenómeno le hemos denominado *Space System*, concepto que presentamos a continuación desde una perspectiva exploratoria para difundirlo teóricamente con el sustento analítico de la praxis del cine.

2. EL CONCEPTO DE *SPACE SYSTEM: ANTECEDENTES Y ANALOGÍAS*

Exponer el concepto *Space System* y definirlo requiere, previamente, una breve contextualización de una etapa de la historia del cine. A principios de siglo XX, en la década de 1910, las productoras cinematográficas advirtieron que había actores que conseguían mayor recaudación que otros en la taquilla. Esta variable se constituyó entonces como un aliciente para los productores, que empezaron a escoger a las *making money stars* (actores fabricantes de dinero) para protagonizar las películas con el fin de obtener mayor éxito comercial y rentabilidad, según explica Roman Gubern (2014). Desde ese momento, algunas actrices, principalmente, comenzaron a subir sus honorarios paulatinamente y a tomar parte en el proceso de producción y toma de decisiones creativas. Son los inicios del denominado *Star System*, que condicionará la producción cinematográfica años después.

> Una estrella vale más que un director, un guionista o un productor. Por consiguiente, el cine se hará para y por las estrellas y las películas se lanzarán apoyadas en sus nombres, su rostro, su sonrisa o sus piernas. Y las estrellas, claro, ponen condiciones. (…) El productor, naturalmente, mima y cuida a sus estrellas y para sostener la llama sagrada de su negocio organiza una publicidad fabulosa basada en bodas, divorcios, fotos dedicadas, suicidios frustrados, escándalos fabricados, secretos de alcoba, correspondencia íntima… Todo esto y mucho más alimenta la devoción histérico-erótica de los *fans* de la estrella repartidos por todo el mundo. Porque no hay que olvidar que, a fin de cuentas, la estrella es un producto industrial que se elabora y se lanza al mercado de modo análogo a una marca de automóvil, un cosmético o una lavadora mecánica. (…) Los departamentos de publicidad de las grandes casas productoras son los encargados de elaborar y lanzar a la estrella, que con su mirada, su busto o sus pantorrillas abrirá nuevos mercados (Gubern, 2014, pág. 1652).

El *Star System*, por tanto, es un sistema publicitario en el que se apoya la industria cinematográfica para obtener mayor visibilidad de las producciones, así como mayor beneficio económico; lo que también supone un círculo de sostenibilidad para nuevas creaciones. Este modelo, si bien se afianzó entre los años 30 y 50 del siglo XX, siendo una de las herramientas publicitarias de la *Era Dorada de Hollywood*, en la actualidad sigue activo solo a modo de secuela. La tendencia desde entonces es que las *estrellas*, actores o actrices, sirvieran como reclamo para atraer al público a las salas de cine.

Ahora bien, a finales de siglo XX y principios del XXI se observa que una oleada de producciones o determinados directores han apostado por otro elemento para llamar la atención del público: las ciudades. Bajo este contexto y teniendo en cuenta la consolidación del término *Star System* tanto por la industria cinematográfica como por la publicitaria, proponemos la nomenclatura *Space System* para referirnos a un sistema que se apoya en el uso de los espacios, lugares o ciudades concretos como reclamo publicitario y como agente influyente en el proceso de producción, creación y distribución de los largometrajes -o, por extensión, de cualquier universo narrativo de ficción-.

Investigaciones previas como la de Alfonso Méndiz Noguero (2011, 2014) abogan por el uso del concepto *city-placement* para definir la técnica de emplazar una ciudad en una producción cinematográfica como un beneficio desde el punto de vista tanto de la promoción turística como de la propia imagen urbana. En esta propuesta, la ciudad -y su imagen- se engrana a modo de producto y, por tanto, es susceptible de industrialización y explotación como marca comercial. Según lo define el autor, el *ci-*

ty-placement es una "técnica de comunicación comercial que aplica el *product placement*[1] al ámbito del turismo y de la gestión de marcas de países o ciudades" (Méndiz Noguero, 2014) en la que tanto la ciudad como la película salen beneficiadas por el intercambio de intereses. Es un concepto que proviene de una visión mercadotécnica "porque realmente es una transacción comercial en la que se intercambia lo que aporta una ciudad a la producción (exenciones, dinero, efectivos policiales, etc.) y lo que la producción aporta a la ciudad (promoción, imagen, turismo)" (Méndiz Noguero, 2014).

Otros autores defienden que la promoción turística de un destino cualquiera a través del cine adquiere la denominación de *turismo cinematográfico* o *turismo fílmico*, término que se define como "la actividad de ocio ligada a localizaciones geográficas relacionadas con el cine" (Rodríguez Campo & Fraiz Brea, 2010, pág. 2).

> La visita a los lugares que aparecen en los largometrajes o series de televisión se convierte en una motivación específica de viaje y, por lo tanto, las producciones audiovisuales son utilizadas como un inmejorable escaparate para comunicar al público potencial la riqueza y la diversidad del territorio. Además, (…) los nuevos productos turístico-culturales vinculados al cine o a la televisión suponen un soporte destacado para la promoción de los destinos turísticos implicados (Osácar Marzal, 2009, pág. 24).

El concepto de *city-placement* surge del ámbito del marketing turístico y se propone como una técnica con objetivos meramente comerciales o de atracción de capital a una determinada localización. Lo mismo ocurre con el concepto de *turismo cinematográfico*. No obstante, el ámbito cinematográfico, aunque busca inversión y sostenibilidad de las producciones por diferentes vías, es una profesión eminentemente creativa, narrativa y comunicativa que no puede obviar su interés primario: contar historias. Desde esta perspectiva orgánica del cine, en la que los espacios -lugares o ciudades- representan uno de los pilares narrativos de toda creación, consideramos que es más adecuado utilizar el término *Space System*, ya que contempla aspectos tanto narrativos como publicitarios y tiene un precedente claro como es el *Star System*, ya mencionado. El *Space System* más que basarse en la búsqueda de atracción de capital por parte de un territorio para financiar una producción, se basa en la construcción de un espacio en una obra fílmica desde el punto de vista visual, conceptual y conductual de tal manera que la ciudad representada -o el territorio aludido- tenga un papel activo y protagonista en el desarrollo de la narración principal, es decir, que el relato urbano este insertado y planificado desde la conceptualización del guion. Así, la película no pierde dimensión artística y no se convierte en una herramienta de marketing, sino que se pone al servicio de las localidades con sus propias herramientas comunicativas. Digamos que una creación que siga las pautas del *Space System* utiliza el recurso narrativo del espacio para crear una ficción de corte realista en torno a una determinada localización en la que el espectador, en el proceso de recepción de la obra, puede sentirse inmerso a nivel cognitivo y emocional, como si hubiera visitado la ciudad o la conociera. El espacio urbano como recurso narrativo de las películas tiene un papel fundamental en la difusión cultural y patrimonial del territorio y vierte al imaginario colectivo imágenes icónicas y conceptuales por las que se reconocen los lugares y sus modos de vida. En este sentido, un espectador vive la experiencia urbana desde la propia sala de cine o conoce lugares sin moverse del sofá, lo que es en sí mismo un reclamo publicitario para el largometraje. Asimismo, el beneficio se reparte entre productoras y localizaciones, tal y como se argumentaba en los modelos previos de *city-placement* y el *turismo cinematográfico*, que son conceptos complementarios entre sí.

3. EL SPACE SYSTEM EN LA OBRA DE WOODY ALLEN

El *Space System* surge del análisis trasversal de la obra urbana del director Woody Allen. Es un concepto novedoso que subyace como conclusión de una investigación y que consideramos merece ser recogido para su uso y difusión dentro del ámbito cinematográfico, publicitario y académico. Una vez ha quedado definido el concepto, nos basamos en la trayectoria cinematográfica de Woody Allen para argumentar su validez y funcionamiento en la praxis.

El *Space System* parte de la base de que necesita una localización concreta para elaborar la estrategia de producción. Si la ciudad, a nivel general, aparecía tradicionalmente en el cine como un agente

[1] *Product placement* o emplazamiento de producto: técnica publicitaria que consiste en introducir una marca o producto en una producción cinematográfica o audiovisual como parte del desarrollo narrativo de la misma.

Año	Película	Ciudad / Localización	País inversor
1977	Annie Hall	Nueva York, Los Ángeles	EE.UU.
1979	Manhattan	Nueva York	EE.UU.
1984	Broadway Danny Rose	Nueva York	EE.UU.
1986	Hannah y sus hermanas	Nueva York	EE.UU.
1987	Días de radio	Nueva York	EE.UU.
1989	Delitos y faltas	Nueva York	EE.UU.
1993	Misterioso asesinato en Manhattan	Nueva York	EE.UU.
1994	Balas sobre Broadway	Nueva York	EE.UU.
1996	Todos dicen I Love You	Nueva York, París, Venecia	EE.UU.
2002	Un final Made in Hollywood	Nueva York	EE.UU.
2003	Todo lo demás	Nueva York	EE.UU., Francia, Reino Unido
2005	Match Point	Londres	Reino Unido, EE.UU., Irlanda, Luxemburgo
2006	Scoop	Londres	Reino Unido, EE.UU.
2008	Vicky Cristina Barcelona	Barcelona, Oviedo, Avilés, Nueva York	España, EE.UU.
2009	Si la cosa funciona	Nueva York	EE.UU., Francia
2011	Medianoche en París	París	España, EE.UU., Francia
2012	A Roma con amor	Roma	EE.UU., Italia, España
2013	Blue Jasmine	Nueva York, San Francisco	EE.UU.
2016	Café Society	Nueva York, Los Ángeles	EE.UU.
2017	Wonder Wheel	Nueva York	EE.UU.

Fig. 1. Tabla. Películas urbanas de Woody Allen relacionadas con las ciudades que aparecen visualmente en cada una de ellas y los países que invirtieron en cada producción. Fuente: elaboración propia mediante datos extraídos de IMDb (2020).

contextualizador sin un aparente significado en el relato fílmico, nos encontramos que en la filmografía de Woody Allen existe otro paradigma, ya que el cineasta ha recurrido, desde el inicio de su carrera, a los escenarios urbanos con una intención claramente narrativa en cada una de sus películas. El director le ha dado tanta importancia al relato urbano[2], que éste se configura como un elemento de referencia en su filmografía. Desde su primer éxito cinematográfico en 1977, con *Annie Hall*, la ciudad de Nueva York adquirió una relevancia en el argumento de sus películas, aunque no es la única ciudad que ha retratado a lo largo de su filmografía. De 1977 a 2017[3] ha dirigido un total de 20 películas urbanas, es decir, películas en las que una ciudad determinada -en ocasiones, varias- funciona como localización de rodaje explícita y como agente narrativo que sustenta y da coherencia a toda la trama. En esas 20 películas han aparecido representadas visualmente 10 ciudades, que son: Nueva York, Los Ángeles, París, Venecia, Londres, Barcelona, Oviedo, Avilés, Roma y San Francisco. Y cada una de estas películas se ha financiado con capital proveniente de diferentes países, como se muestra en la *Fig. 1*.

En la *Fig. 1* se verifica que el capital captado para la producción de películas proviene total o parcialmente de productoras o entidades del propio país al que pertenece la ciudad que se filma. Estos datos ponen en evidencia que las ciudades en el cine son una fuente de inversión publicitaria para lo que se denomina la *marca ciudad* o la *marca país*. Se corrobora, entonces, que el cine es una herramienta de difusión cultural y patrimonial de un territorio y un modo de inversión tanto en la imagen de la ciudad como en la captación de turistas, tal y como proponen los modelos del *city-placement* y del *turismo cinematográfico*. En los casos en que, por ejemplo, un país como España ha financiado películas de Woody Allen enmarcadas en ciudades extranjeras, como París y Roma, es por el acuerdo previo de filmar con el director varias películas antes de conocer el emplazamiento elegido.

Ahora bien, analizando algunos datos que aluden al contenido de las películas de Woody Allen, podemos extraer otra serie de conclusiones en las que la propia ciudad funciona como reclamo publicitario para el largometraje. En la *Fig. 2* se muestra un gráfico que relaciona las ciudades que han sido filmadas en sus películas a lo largo de los años con los ingresos mundiales que ha conseguido cada una. Aunque no consideramos que las cifras de recaudación infieran en la calidad del filme, desde el punto de vista de la producción cinematográfica, que prevé los costes y la rentabilidad del

[2] Conjunto de imágenes icónicas y conceptuales que conforman un discurso armónico y experiencial de la urbe. El relato urbano "tiende hacia una dimensión analítica que incide en el estudio de las situaciones o relaciones simbólicas que se dan en un espacio determinado" (De Miguel Zamora, 2016) y que son situaciones, acciones o experiencias identitarias propias del lugar en el que ocurren.

[3] Woody Allen ha realizado películas urbanas de 2017 en adelante, no obstante, tomamos como marco de referencia de esta investigación un periplo de 40 años de carrera cinematográfica acotado de 1977 a 2017.

largometraje, el obtener ingresos bajos tras un estreno de una película debilita los lazos laborales entre directores y productoras. De hecho, la filmografía de Woody Allen, como se ve en el gráfico de la *Fig. 2*, ha pasado por varias etapas condicionadas por factores económicos y por factores creativos, que es de donde inferimos que la ciudad como reclamo publicitario de sus películas ha jugado un rol sustancial en la carrera del director.



Fig. 2. Recaudación mundial en millones de dólares de las películas urbanas de Woody Allen en relación con las localizaciones o ciudades de rodaje. Fuente: elaboración propia mediante datos extraídos de IMDb (2020).

Woody Allen se caracteriza por ser un director ajeno a los circuitos de Hollywood, ya que siempre ha buscado su libertad creativa. Bajo este supuesto, *United Artist* produjo los largometrajes de Woody Allen del 1972 al 1980. En estos años destacan dos de sus primeras películas urbanas, *Annie Hall* (1977) y *Manhattan* (1979), que son dos de sus películas más representativas. Estos metrajes son los primeros éxitos comerciales del director y marcan el inicio de una etapa prolífica de su carrera en la que ganó premios y tomó renombre. Además, son películas de contenido eminentemente urbano en las que la ciudad de Nueva York adquiere una relevancia absoluta en el relato; es más, la historia de amor entre Alvy y Annie en *Annie Hall* "es la excusa que maquilla un verdadero trasfondo espacio-actancial y una relación de amor un tanto especial entre un ciudadano y su hábitat" (De Miguel Zamora, 2014, pág. 217). Esta etapa inicial de altas recaudaciones en la taquilla, a pesar de alguna irregularidad, como se muestra en la *Fig. 2*, mantiene el índice de ingresos con *Hannah y sus hermanas* (1986), película también enmarcada en Nueva York y que cierra lo que se considera la trilogía neoyorquina del director. En estas producciones, Nueva York se consolida como escenario principal de las películas de Woody Allen. Las tramas enmarcan a la perfección el modo de vida neoyorquino, la estética de la ciudad e, incluso, su ética. Woody Allen en esta trilogía "aproxima a la ciudad a todos los espectadores y los invita a que sean un poquito más Manhattan" (De Miguel Zamora, 2014, pág. 218). Y si relacionamos las tramas urbanas de estos largometrajes con los índices de recaudación, argüimos que, durante esta etapa, la ciudad como epicentro del argumento del filme marca un alto interés en el espectador.

No obstante, la caída de los ingresos es paulatina durante los años 90 a pesar de que muchas de sus películas de esa época tuvieran Nueva York como fondo. Algunas no recaudaron ni la inversión inicial, por lo que es una etapa valle marcada por un vaivén entre productoras, baja rentabilidad y guiones que, aunque enmarcados en Nueva York, no aportaban más datos sobre la ciudad de los que ya había dado en las películas previas. Esta etapa neoyorquina la cierra *Todo lo demás* (2003) en la que presenta a Nueva York de manera contraria a cómo lo hizo en *Annie Hall* (1977) con un personaje que busca la

distanciación -propia y de los demás- de la ciudad.

> Es posiblemente el acercamiento más simbólico de Woody Allen hacia Hollywood (en cuanto a seguir un modelo de producción cinematográfico). Un indicio del camino que su carrera tomará a partir de ese momento en el que ha visto que su cine ha perdido la audiencia que le procura la sostenibilidad creativa. Por tanto, simboliza un preludio de lo que es una nueva etapa filmográfica basada en el cine comercial al más puro estilo hollywoodiense con la ciudad como reclamo. Supone, por tanto, un abandono de su cine de autor. Allen se conciencia así del giro que supondrá el cambio repentino de localización. Pensamos que con esta película digiere ese pequeño rencor hacia la ciudad que le llevó a la cima de su éxito y que paulatinamente ha descendido en interés. Entendemos que la ciudad de Nueva York ha sido para Allen un producto en sí mismo con un ciclo de vida comercial determinado. Nos encontramos, pues, ante una cosificación de la urbe como modelo de sostenibilidad industrial cinematográfica, lo que avala el sistema del *Space System* (De Miguel Zamora, 2014, págs. 244-245).

Aunque consideramos que el *Space System*, más que utilizar la ciudad como producto, la utiliza como elemento artístico y narrativo, ya que adquiere, en muchas ocasiones, función de personaje por la actancialidad que procura al relato. Es decir, más que cosificarla, la ensalza, le da personalidad y posicionamiento en la red urbana mundial. Cada ciudad, por tanto, se posiciona con su identidad y su valor ante un escenario mundial de visibilidad.

En 2005 con la película *Match Point* retoma el éxito de la taquilla. Es un largometraje financiado por la productora que su propia hermana fundó y con inversores europeos que obligaron a que el rodaje se emplazara en la ciudad de Londres. El propio Allen dice:

> Cuando escribí la historia la situé en Estados Unidos y mi intención era rodarla en los Hamptons, pero al final conseguimos el dinero en Inglaterra. Fue fácil trasladar la historia a Londres. Con otros lugares no habría funcionado, pero tratándose de Londres no fue nada difícil (…) En Londres disponía del dinero suficiente para desarrollar el filme a mi antojo y tomármelo con más tranquilidad. Podía rodar sin tantas restricciones (Lax, 2011, pág. 46).

La recaudación de *Match Point* duplicó a la de *Annie Hall* y es así como en 2005 comienza una nueva etapa de la carrera cinematográfica de Woody Allen marcada, sobre todo, por el cambio de escenario. La estética del filme es completamente londinense, incluso en su banda sonora. "Acostumbrados a escuchar melodías de músicos de jazz en sus películas neoyorquinas, *Match Point* presenta una banda sonora eminentemente clásica, en concreto ópera, más acorde a la alta sociedad londinense en la que se centra la película" (De Miguel Zamora, 2014, pág. 146). Dirige varias películas más en las islas británicas, no todas ellas de corte urbano, hasta que, con la financiación española, en 2008, realiza *Vicky Cristina Barcelona*, con la que consigue superar, de nuevo, sus propios ingresos en la taquilla.

> La crítica española dividió sus opiniones, pues muchos esperaban más del *affair* de Allen con España. Se le acusa de no haber sabido cuidar con mimo a la Ciudad Condal como lo hiciera con el escenario neoyorquino de *Manhattan* o *Annie Hall*. No obstante, Woody Allen, tras una mala racha de producciones americanas, logró en Europa recuperar su confianza y la de los inversores (De Miguel Zamora, 2014, pág. 147).

El siguiente hito en recaudación lo hace con la película *Medianoche en París* (2012), película que tenía planteada desde hacía tiempo, pero que no pudo materializar hasta que no contó con la inversión apropiada. Tras varias referencias a París en su filmografía, Allen crea todo un homenaje a una ciudad de ensueño en la que todo parece posible. De hecho, no solo nos muestra un París, nos muestra tres en diferentes etapas históricas. Una obra cuidada al más puro detalle en la que la ciudad es la propia protagonista la historia y quien maneja a unos personajes que se dejan llevar por sus calles, sus gentes y su cultura.

> Woody Allen encontró en Europa ese hueco en el mercado cinematográfico que casi había perdido. El espacio urbano de capitales europeas le han dado la oportunidad de seguir produciendo películas con un éxito casi insuperable –*Medianoche en París* superó los ciento cincuenta millones de dólares de recaudación–. Así que ha encontrado en la ciudad una nueva vía de explotación comercial que ha dado sostenibilidad a su carrera cinematográfica. De esta manera, la ciudad aporta un valor cualitativo al arte casi incalculable. Se manifiesta, por lo tanto, un campo de análisis muy destacado: el de la realización (y narrativa) audiovisual –puesta en escena, montaje, etc.– aplicada a la experiencia de conocer y representar los relatos que conforman una ciudad (De Miguel Zamora & Rajas, 2015, pág. 171).

Esta etapa europea se consolida como la de mayor éxito en taquilla de Woody Allen, que finaliza el periplo europeo rodando en Roma. En *A Roma con amor* (2012) la ciudad hace de nexo entre las cua-

tro historias que componen el filme. La fotografía, la dirección de arte y los escenarios son tan grandiosos como la propia ciudad. Y ofrece una visión conceptual caótica, quizá una imagen no muy fiel a la realidad, pero basada en el estereotipo y reminiscencias que subyacen del cine italiano de Fellini.

Las ciudades europeas desaparecen a partir del 2012 de su filmografía, pero no su influencia en el contenido de los relatos ni en la estela de los beneficios recaudados. Tras haber recuperado la confianza de los inversores, Allen regresa a territorio norteamericano para rodar *Blue Jasmine* (2013) entre Nueva York y San Francisco, ciudad en la que filma por primera vez. En San Francisco narra la historia de una mujer que lucha entre dos mundos totalmente diferentes sin lograr un equilibrio emocional y conductual. El contenido de este filme es un símil de la propia identidad de Allen, que ha quedado fraccionada filmográfica entre dos continentes. Esto se manifiesta en las tramas tanto de *Blue Jasmine* (2013) como de *Wonder Wheel* (2017), filmes en los que Allen lucha por volver a rodar en Nueva York, pero no en la Nueva York actual, sino en la del pasado, en la ciudad que le dio el éxito en el inicio de su carrera. En esta última etapa de regreso a Nueva York, los resultados siguen sin convencer al espectador en la taquilla, lo que verifica la hipótesis de que para el director esta ciudad ha dejado de ser un lugar de culto cinematográficamente hablando. En conclusión, se confirma que ha utilizado los espacios urbanos europeos como recurso narrativo y publicitario con el fin de mantener su habitual ritmo de producciones.

4. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

La finalización de la etapa neoyorquina de la filmografía de Woody Allen le ha llevado a crear su propio sistema de producción cinematográfica basado en el uso del espacio urbano como reclamo promocional o publicitario, a lo que hemos denominado: *Space System*. Es un sistema que le ha permitido al director la sostenibilidad de su carrera, así como su libertad creativa. “Este rumbo le facilita la consecución de recursos financieros con los que seguir rodando películas” (De Miguel Zamora, 2014, pág. 358).

El *Space System* como modelo de producción cinematográfico es un sistema que pone en alza el valor narrativo de los espacios, lugares o ciudades tanto por sus cualidades físicas, como por las sociales, culturales y funcionales. De esta forma, el espacio en sí se convierte en un recurso, asimismo, artístico y publicitario; conclusión que extraemos de los datos de recaudación que han tenido los largometrajes de Woody Allen según la localización filmada. El simple hecho de que Allen rodara una película en Londres fue noticia y, por tanto, consideramos el espacio como un elemento sustancial para la búsqueda de visibilidad de las producciones cinematográficas.

Por otra parte, desde el punto de vista turístico, la ciudad en el cine es un recurso con el que las regiones buscan conseguir notoriedad en la red urbana mundial. La ciudad como escenario de reclamo conlleva a su conceptualización como producto o marca. No obstante, el cine Woody Allen ha respetado la identidad de cada lugar y ha difundido su cultura y modo de vida, lo que denominamos relato urbano. De este modo la ha representado como un elemento artístico, más que construirla o utilizarla como producto en sí. Este es el objetivo final del *Space System*, utilizar los valores intrínsecos de un territorio para crear productos culturales a su alrededor.

Consideramos, por tanto, que el *Space System* se asemeja a lo que en su día fue el *Star System*. Como se ha comentado, no todas las ciudades que Woody Allen ha filmado han tenido el mismo interés en cuanto a recaudación. Por tanto, las ciudades son una apuesta publicitaria desde el punto de vista de la producción de contenidos culturales y cada una se cotiza de una manera.

Proponemos en este artículo un modelo complementario a las propuestas previas denominadas *turismo cinematográfico* y *city-placement*. Es por eso por lo que sugerimos la estandarización del concepto *Space System* tanto para su uso en el ámbito cinematográfico, publicitario, académico e, incluso, turístico.

Por otra parte, esta aportación es una primera aproximación al término, una presentación de un nuevo concepto que se sustenta bajo la investigación de una obra determinada, por lo que está abierta a complementación, réplica y aplicación a otros entornos para su pleno desarrollo teórico y práctico.

BIBLIOGRAFÍA

DE MIGUEL ZAMORA, M. (2014). *La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

__(2016). La trilogía urbana de Woody Allen. Cómo conocer Nueva York a través del cine. *Bifurcaciones*(21).

DE MIGUEL ZAMORA, M., & RAJAS, M. (2015). El París de Woody Allen: la ciudad narrada. En M. Á. Chaves Martín, *Comunicación y Ciudad.* Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid.

FABIO, N. (2013). Las Majors de Hollywood: una aproximación a la estructura de un aparato cultural imperial. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* (págs. 1-15). Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.

FONTE, J. (2012). *Woody Allen.* Madrid: Ediciones Cátedra.

GIRGUS, S. B. (2005). *El cine de Woody Allen.* Madrid: Ediciones Akal.

GUBERN, R. (2014). *Historia del Cine.* Barcelona: Anagrama.

IMDb. (3 de 05 de 2020). Obtenido de Internet Movies Dababase: https://www.imdb.com

LAX, E. (1994). *Woody Allen.* Barcelona: Ediciones B.

LAX, E. (2011). *Conversaciones con Woody Allen.* Barcelona: Ediciones Debolsillo.

MÉNDIZ NOGUERO, A. (2011). Emplazamiento de ciudades en el cine ('City placement'): una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo. *III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (págs. 1-13). Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.

MÉNDIZ NOGUERO, A. (2014). Estrategias de city placement (emplazamiento de ciudades en el cine) en la promoción del turismo español. El caso de Zindagi Na Milegi Dobara. *Pensar la publicidad, 8*(2), 215-232.

OSÁCAR MARZAL, E. (2009). Del turismo y el cine al turismo cinematográfico. *HER&MUS*(2), 18-25.

RENTERO, J. C. (2002). *Woody Allen.* Madrid: Ediciones JC.

RODRÍGUEZ CAMPO, M. L., & Fraiz Brea, J. A. (2010). Consideraciones estratégicas para la promoción del turismo en Galicia a través del cine. *Revista Galega de Economía, 19*(2), 1-11.

LA HAINE: REPRESENTACIONES DEL ESPACIO DE LA PERIFERIA

La Haine: representations of peripheral spaces La Haine: representations of peripheral spaces

Diana González Fonseca
Universidad Complutense de Madrid
dianamig@ucm.es

Resumen

La producción cinematográfica reciente ha explorado el potencial del espacio como lugar de conflicto. *La Haine* (1995), película dirigida por Mathieu Kossovitz da cuenta de las fracturas sociales enraizadas en la *banlieue* a partir de la crónica de tres amigos —Vinz, Saïd y Hubert—. Después de que hirieran a su amigo Abdel, deambulan desde la zona periférica de Chanteloup-les-Vignes hacia el centro de París. A pesar de ser una historia de ficción, la reconstrucción de las interacciones de los protagonistas con el espacio poseen tal realismo que sugieren una producción casi documental vinculada a la experiencia de lo cotidiano. La historia oscila entre lo público y lo privado, el centro y la periferia, el lugar y el no-lugar. La pertenencia al espacio está relacionada con el fenómeno urbano y con el desarrollo particular de la ciudad de París. Para leer la configuración espacial, Henri Lefebvre ofrece, por un lado, los conceptos de representación del espacio y espacio de representación. Por otro lado, David Harvey permite una lectura desde la diferencia de clases.

Palabras clave

La Haine, ciudad, espacio, periferia, *banlieue*.

Abstract

Recent film production has explored the potential of space as a place of conflict. The film *La Haine* (1995) directed by Mathieu Kossovitz shows the social fractures as rooted in the *banlieue* by telling the chronicle of three friends —Vinz, Saïd and Hubert—. After their friend Abdel was wounded, they wander from the peripheral area of Chante-loup-les-Vignes to central Paris. Despite the fictional character of the story, the reconstruction of the protagonists' interactions with space has such realism it almost suggest a documentary production linked to the experience of everyday life. The story oscillates between the public and the private, the center and the periphery, the place and the non-place. Belonging to space is related to the urban phenomenon and to the particular development of the city of Paris. In order to read spatial configuration, Henri Lefebvre, on the one hand, offers the concepts of space representation and representation space. On the other hand, David Harvey allows a reading aligned to class struggle.

Keywords

La Haine, city, peripherla space, *banlieue*.

1. INTRODUCCIÓN

El potencial del espacio como posible lugar de intervenciones, apropiaciones y resistencias ha cautivado al cinematógrafo. La necesidad de negociar el espacio se ha hecho un lugar en la narrativa fílmica para poner en evidencia las contradicciones espaciales que instala el espacio urbano. *La Haine* (1995), el odio en español, ofrece una perspectiva politizada sobre las condiciones sociales de la periferia, el rechazo social y la violencia urbana. El director, Mathieu Kassovitz, aísla los elementos que hacen de los espacios liminales un fenómeno sociológico generalizado y muestra un modo de habitar concreto. El desarrollo de los escenarios escapa a la representación estricta del barrio parisino en que fue rodada, en cambio, hace un ejercicio de representación de un contexto más amplio, en concreto, de la crisis presente en las periferias de París, Lyon, Marsella y Lille visibilizadas a través de la protesta durante los 90s. De este modo, la membrana cinematográfica funge también como filamento para la denuncia social.

La Haine es la segunda pieza cinematográfica del guionista y director francés. Es una producción en blanco y negro filmada en 35mm que obtuvo el premio a mejor de director en Cannes. Se desarrolla como una crónica de veinte horas a la mañana siguiente de una noche de disturbios sucedidos en una comisaría de policía en *la Cité des Muguets*, proyecto habitacional de Chantloup-les-Vignes. Los disturbios se suscitaron después de que un policía hiriera a un adolescente de dieciséis años, Abdel Ichaha, dejándolo en coma. Los amigos de Abdel, Vinz (Vincent Cassel), Saïd (Saïd Taghmaoui) y Hubert (Hubert Koundé), deambulan desde *la banlieue,* o cinturón periférico*,* hacia el centro de París. Cada uno representa a una población de inmigrantes —judía, magrebí y subsahariana, respectivamente—. Vinz va armado con el revólver que uno de los policías extravió durante los enfrentamientos y decide que encontrará al policía para vengar a su amigo. Los protagonistas intentan visitar a Abdel en el hospital sin éxito. Durante el trayecto reciben la noticia de que ha muerto. Entre los lugares por los que deambulan pueden percibir el rechazo de la ciudad, su gente y sus bulevares.

El análisis que se presenta a continuación se centra en dos autores de geografía crítica que han explorado el fenómeno de la urbanización y el derecho a la ciudad: Henri Lefebvre y David Harvey. Por un lado, Lefebvre estudia la contradicción espacial que supone habitar una ciudad que de entrada se tantea como una unidad o un todo homogéneo. No obstante, el acceso a la vida citadina está reservada para unos y es negada para otros. Ante la evidente plantea el derecho a la ciudad como un derecho a habitar y, en consecuencia, transformar el espacio urbano. Por otro lado, Harvey, como lector de Lefebvre, se hace cargo de la política económica en que se circunscriben las disputas espaciales. Asimismo, caracteriza una suerte de porosidad inherente al límite lo público y lo privado. Su análisis sobre el espacio urbano coincide con aquellos motivos que constituyen la cara crítica de *La Haine*.

2. CONTEXTO SOCIAL

La película comienza con una grabación en la que un hombre hace frente a la policía francesa. En seguida, aparece una imagen satelital de la Tierra y una bomba molotov que se le aproxima hasta estallar, mientras que una voz *en off* pronuncia:

> Es la historia de un hombre que cae de un edificio de cincuenta plantas. A medida que cae, se repite a sí mismo para tranquilizarse: por ahora todo va bien. Por ahora todo va bien. Por ahora todo va bien. Pero lo importante no es la caída, sino el aterrizaje (Rossignon, 1995).[1]

A continuación, aparecen extractos televisivos que sitúan la película en la inminente crisis social que se vive en las periferias francesas. Estas tomas adelantan el *ethos*[2] al que se adhiere la película; en ellas se muestran algunos de los disturbios que tuvieron lugar entre 1990 y 1992 en *la balieue* (Vincendeau, 2005: 12). El término *banlieue* no tiene una traducción precisa; se refiere al cinturón urbanizado que

[1] Traducción propia. Texto original: *C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de 50 étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer : Jusqu'ici tout va bien. Jusqu'ici tout va bien. Jusqu'ici tout va bien. Mais l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage*.

[2] El ethos se refiere a la disposición de los valores. Apela a un carácter o modo de comportamiento general.

aglomera una gran densidad poblacional alrededor de una ciudad. Está asociada a los grandes complejos de vivienda de protección social que reciben el nombre de *Habitation a loyer modéré* (HLM). No es preciso traducirla como suburbio debido a la carga semántica. En los suburbios estadounidenses, por ejemplo, se piensa en el asentamiento de la clase media para apartarse del tumulto citadino (Vincendeau, 2005: p. 17). Aunque *la banlieue* no implica invariablemente la precarización, el uso del término está vinculado al declive social (Vieillard-Baron, 2011: 29).

A pesar de ser una historia de ficción, *La Haine* es recibida como un texto documental simétrico a los eventos que acontecían en las grandes urbes francesas. El grado de verosimilitud de la película secundó el esfuerzo por comprender las demandas de los manifestantes. Incluso Kassovitz, al inicio de la película, hace expresa la dedicatoria a todos aquellos quienes desaparecieron durante su elaboración (Rossignon, 1995)[3]. Esta inscripción alude a todos aquellos quienes fueron arrestados, violentados o asesinados por participar en las manifestaciones.

Kassovitz comienza a escribir el guión de *La Haine* el 6 de abril de 1993, el día que Makome M'Bowole, un joven de Zaire, actual República Democrática del Congo, estaba bajo custodia. Se encontraba dentro de una estación de policía en el decimoctavo distrito de París cuando un oficial le disparo en la cabeza. M'Bowole había robado un paquete de cigarrillos. El director francés cuenta que en ese momento se preguntó cómo era posible que un hombre se levantase una mañana y muriera esa misma tarde víctima del abuso del poder policial. Otro caso famoso que Kassovitz tuvo en consideración fue el de Malik Oussekine en 1986, incluso se menciona brevemente en el montaje de apertura (Vincendeau, 2005: 12).

El rodaje de la película coincide con la campaña electoral de Jacques Chirac para la presidencia, y el estreno fue sucedido por su nombramiento como presidente de la República el 7 de mayo. En algunas escenas es incluso posible apreciar algunos carteles propagandísticos. En el discurso que proclamó el 17 de febrero de 1995 en *la Porte de Versailles* hizo expreso que en Francia se agudizaba una fractura social que pesaba sobre la nación entera (Saux, 1995). La intención de Henri Guaino, autor del discurso, es diagnosticar la desesperación de la sociedad francesa ante la falta de integración y representación política; este discurso serviría como eslogan de base para el resto de la campaña. La expresión se atribuye, por una lado al antropólogo Emmanuel Todd y por el otro, al filósofo Marcel Gauchet (Vandeninden, 2007). Se refiere en concreto a los habitantes de las *banlieues*, a la miseria y los desempleados que estaban en el filo de la exclusión. La fractura social expresa que el sentimiento predominante en *la banlieue* era el de miedo permanente. Chirac proponía, por lo tanto, aumentar la cantidad de despliegue policial en aquellos barrios difíciles (Faure; Louyot; Pierre-Brossolette, 1995). El 26 de octubre de 1995, Chirac anuncia que era necesario instaurar un Plan Marshall en *la banlieue* para hacerla prosperar en términos económicos. Como un proyecto nacional de integración urbana se decide atacar "con la severidad necesaria" la delincuencia, el tráfico de drogas y la inmigración clandestina (Faure; Louyot; Pierre-Brossolette,1995). Durante los diez años siguientes Chirac permanece en el poder, aunque las demandas no son solventadas. Al cabo de dos mandatos, el desempleo se reduce, sin embargo, no se contiene el crecimiento de las desigualdades sociales.

En 2005, se intensifican de nuevo los disturbios tras la muerte de dos adolescentes que se escondían en un transformador eléctrico mientras escapaban de la policía. Durante tres semanas se producen todo tipo de daños. En una entrevista realizada por Sofilm en 2015, Kassovitz es cuestionado por la relación entre la película y los disturbios de 2005. A lo que responde que hay disturbios todo el tiempo:

> La solución mediática es asumir que todos son alborotadores. Pero esos no son alborotadores. Tú no puedes ser alborotador si estás en riesgo de ser aporreado por la policía nacional. [...] Los disturbios son la voz de los sin-palabras. Alguien que tiene hambre y roba no es un ladrón (Barbier; Diao, 2015).

De este modo, la posición de Kassovitz queda manifestada. Hay que señalar también que en 1997 firmó el llamado a la desobediencia civil luego de que se amenazara de expulsión a los *sans-papiers*.

[3] El texto original de la dedicatoria: "Ce film est dédié à ceux disparus pendant sa fabrication".

3. CONTRADICCIÓN ENTRE EL CENTRO Y LA PERIFERIA

La aparición de el centro y la periferia y el conflicto entre ambos provienen del propio fenómeno urbano. Para explicarlo, Lefebvre procede desde la visión geométrica del mundo para desentrañar las contradicciones del espacio. La geometría de una ciudad cualquiera, desde un punto de vista meramente abstracto, contempla una distribución esquematizada del territorio. En una circunferencia todos los puntos que conforman el perímetro mantienen una relación equidistante con el centro. Este no es más que un punto imaginario que casualmente encuentra una conformidad equilibrada con el resto de la figura. Del mismo modo, la ciudad tiene un centro y un radio periférico. Cuando se plasman en un plano la disposición de inmuebles, parques y calles, se obvian las texturas sociales. Ese plano bidimensional asume que el espacio funciona como contenedor en un estado vacío y homogéneo. No obstante, percibir la centralidad en la ciudad implica también experimentar la acumulación y sus efectos:

> El centro urbano se llena hasta la saturación, hasta pudrirse o estallar. A veces, invirtiendo su sentido, organiza a su alrededor el vacío y la escasez. [...] La forma del espacio urbano evoca y provoca tanto la concentración como la dispersión: masas gigantescas, concentraciones, evacuaciones, súbitas eyecciones. Lo urbano se define como el lugar donde las gentes se pisotean, se encuentran ante y en montones de objetos, se interfieren hasta no poder reconocer el sentido de sus actividades, [...] (Lefebvre, 1976: p. 37).

Por lo tanto, la centralidad se desarticula de los azares de la ubicación y se replantea como una oposición. El centro no es la periferia porque la segunda comporta elementos indeseables para la primera.

La contradicción entre el centro y la periferia se forja históricamente; es análoga a la industrialización de las ciudades y el asentamiento progresivo de la burguesía. En *El declive del hombre público*, Richard Sennett explica la manera en que este proceso se adopta en París durante el Segundo Imperio francés, en particular, bajo la administración del alcalde Georges-Eugène Haussmann entre 1853 y 1870. La rápida demolición y construcción encausa la segmentación de la vivienda, es decir, la redistribución de poblaciones que compartían las mismas necesidades económicas. Este ejercicio crea cierta ecología de espacios en donde la clase determina el suelo (Sennett, 1974: p. 208). En cambio, en el centro se construyeron los grandes bulevares y se instalaron una gran cantidad de cafés. Con ellos se buscaba la protección de la sociabilidad y la dilatación de lo espectacular (Sennett, 1974: p. 195). A este respecto, Eduardo Rothe afirma: “La conquista del espacio forma parte de la esperanza planetaria de un sistema económico que, saturado de mercancías, de poder y de espectáculo, eyacula en el espacio cuando llega a las puertas del cielo derramando sus contradicciones terrestres.” (1969) Esta cita explicita que no hay una conquista espontánea del espacio, sino una imposición del poder económico.

David Harvey, por su parte, afirma que para reforzar la propiedad burguesa sobre el espacio se establecen medidas de protección y vigilancia que transforman al ciudadano en un mero espectador consumidor (Harvey, 2006: p. 20). Los bulevares habían facilitado el acceso a las tiendas departamentales, acceso que va de lo público a lo privado. No obstante, dentro de los establecimientos comerciales los vendedores y sus asistentes patrullan el comportamiento de quien ahí deambula. Esto genera ambigüedades sobre lo que significa la propiedad y la pertenencia incluso en las calles, los jardines y las plazas (Harvey, 2006: p. 23). De este modo, las relaciones sociales se subsumen a la porosidad del límite entre lo público y lo privado. (Harvey, 2006; p. 37) Esto quiere decir que la oscilación entre uno y otro se procura desde la pertenencia a una clase social y no únicamente en consideración del libre acceso.

Después de la Segunda Guerra Mundial, entre 1960 y 1970, ante un París considerablemente crecido, se establecen los grandes complejos habitacionales entre los años 1960-1970 (Stébé, 2016: p. 75). Se estrena el estilo brutalista en la arquitectura y se pone una solución rápida a los problemas demográficos del centro. Es posible distinguir dos tipos de banlieues: la burguesa y la roja o popular. En las periferias de París y Lyon, los perfiles sociales se refuerzan cada vez más desde 1982. La periferia burguesas se gentrifica, mientras que en la roja se agrava el empobrecimiento de los hogares de bajos ingresos (Vieillard-Baron, 2011: p. 33). La contradicción se reproduce hasta el siglo XX. De modo que, el juego entre centro y periferia, burgués y obrero, privado y público, constituye la experiencia de la ciudad.

3.1 El derecho a la ciudad

Durante la búsqueda de locaciones donde rodar *La Haine*, Kassovitz, por consejo de la producción y previendo la reacción que tendría si aludía al odio, presentó el guión bajo el nombre *Droit de cité* o derecho de barrio (Vincendeau, 2005: p. 12). El nombre, además de subrayar la dirección del filme, entona conceptualmente con el concepto de Derecho a la ciudad o *droit à la ville*. Este concepto fue formulado por Henri Lefebvre en 1968. En él enfatiza la falta de inclusión de los habitantes en la producción de espacios urbanos. El derecho a la ciudad es el derecho a apropiarse del espacio y habitarlo fuera de las demarcaciones que le exigen ceñirse a la administración instrumental del tiempo y el espacio. El derecho a la ciudad también quiere decir alcanzar el derecho a la vida política. Esta concepción se rescata el concepto griego del *agora*, lugar público para la asociación y la discusión de ideas. Su propuesta está enfrentándose directamente ante las disparidades del espacio. Así, la idea del derecho a la ciudad que sugiere Lefebvre afirma el derecho bajo el que un mero habitante se convierta en ciudadano.

David Harvey recupera el derecho a la ciudad y lo desarrolla como una crítica al liberalismo y, por extensión, al individualismo. En su perspectiva el derecho a la ciudad también implica la apropiación de los procesos económicos. Su acercamiento incluye además un acto colectivo, incluso masivo, que revierta los procesos de urbanización y, en último término, reorganice el poder asido en la mercancía (Harvey, 2003: p. 941).

4. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO Y EL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN

En consonancia con la manera de experimentar el espacio, es oportuno hondar en la teoría de Lefebvre. En ella aparecen dos conceptos vinculados que permiten leer el espacio: la representación del espacio y el espacio de representación. Estos se articulan a un tercero, la práctica espacial; lo que tiene como resultado una experiencia situada del espacio. Por un lado, la representación del espacio es aquella interpretación que sugiere un orden en el espacio y promueve su instrumentalización. Este modo de representación del espacio modifica las texturas del espacio en pos de un método (Lefebvre, 2013: p. 387). Al asumir el espacio como esquema, se adelantan las posibilidades de desplazamiento y se facilita la tarea de administrar, en consecuencia, el tiempo y el espacio. Por otro lado, el espacio de representación es el espacio vivido y habitado; aquel en que se establece un núcleo afectivo. Es también la imagen entrañable del mundo en donde tienen cabida las acciones y las pasiones (Lefebvre, 2013: p. 395). Es a través de el espacio de representación que una producción fílmica tiene la capacidad de restituir o cumplimentar con base en la imagen. Por ende, aquello se convierte en imagen tiene la capacidad de rellenar los huecos que deja atrás la experiencia.

En *La Haine* la representación del espacio tiene que ver con la repetición del mismo modelo en una serie de edificios de *la banlieue*, la altura media de las torres de bloques, el concreto como material base, la cercanía entre los inmuebles, la serie de ventanas idénticas y la uniformidad de las avenidas. El espacio de representación, en cambio, se advierte en la evocación de lo enfermo, violento e inhóspito. En la iconografía de la película figuran muros pintados de grafiti, ventanales rotos, la mirada de desapruebo que devuelven los policías y una mayoría de jóvenes descendientes de inmigrantes. Quizás de modo dogmático, Kassovitz recurre también a la portación de drogas para acentuar que *la banlieue* se trata de un espacio saturado de violencia. El uso del Verlan —argot o jerga callejera en que se invierten las sílabas de las palabras— acompasa la imagen en movimiento con el sonido dotandola de congruencia. Estos aspectos hacen de *la banlieue* un país extranjero (Vincendeau, 2005: p. 24-26).

Gracias a la conjugación de la representación del espacio y el espacio de representación aparece otro elemento: la reconstrucción del paisaje urbano. Este paisaje no sólo contempla una visión panorámica del espacio, sino el acto reensamblar las piezas que lo componen en la práctica. Para Jean Mottet, la construcción del paisaje periférico como un no-lugar exige nuevas formas de apreciación (2001: p. 72). La mirada lejana no exaspera suficientemente el espacio en conflicto. Para poder representar la dislocación espacial hace falta partir de la intención de ocuparlo. En otras palabras, sólo es posible observar la experiencia de un no-lugar cuando la presencia le es negada a los protagonistas. Los tumbos fallidos que dan Vinz, Saïd y Hubert de un lado a otro ponen de manifiesto que están invariablemente fuera de lugar.

Lo urbano, en tanto lugar de expresión, se completa en los signos. También podría definirse como el lugar del deseo que emerge de la necesidad de reconocerse, como en un espejismo (Lefebvre, 2013: 251). Por ello no es fortuito que en los muros de la película se vayan sembrando mensajes. Estos van haciéndose presentes como fraguando la voz del barrio. En uno de ellos se lee *Le Monde est à (n)vous*. La inscripción indica un giro de pertenencia. Aunque la traducción literal es el mundo es (n)vuestro, querría decir: lo que antes era vuestro ahora es nuestro.

Mottet recuerda la escena en la que Saïd intenta montarse en taxi y es despreciado por el conductor (2001: p. 74). “Me ha encerrado por fuera” dice mientras se aleja del automóvil (Rossignon, 1995). El encierro en las afueras es un oxímoron que funciona como alegoría. Cada uno de los espacios que les son negados perpetua su posición de clase. Desentonan con la prefiguración de quien pertenece al espacio. Ellos vienen de la zona indeterminada. Su destino, por lo tanto, es dar tumbos sin dirección alguna.

Al llegar al centro parisino, los protagonistas experimentan el rechazo en diferentes secuencias. Primero, visitan a Astérix para cobrar el dinero que debe a Saïd. Ahí se encuentran con una colisión simbólica entre el lujo y la falta de seguridad. Astérix es un traficante que se pasea armado dentro de su propio apartamento. Cuando Vinz le muestra que él también porta un arma, Astérix insiste en jugar a la ruleta rusa. Después, Saïd y Hubert son detenidos por la policía y acosados por dos de ellos mientras un tercero observa. En el momento en que son liberados, intentan tomar el tren pero las puertas se cierran frente a sus narices. Vinz los encuentra frente a las vías. Caminan a sabiendas de que tendrán que esperar a la mañana para volver a *la banlieue*. Entonces, hallan casualmente una galería de arte. Se torna evidente que desentonan con la prefiguración de la gente de alta cultura. Tras un intento fallido de halagar a dos mujeres, los obligan a retirarse. Más tarde, arriban al centro comercial, un espacio privado, en seguida asumen una inconsistencia entre el lugar del que vienen y el lugar en el que pretenden vagar. El desencuentro se reproduce una y otra vez.

Otro tema que recurrente en el análisis acerca del juego de representaciones es la diversidad étnica y la figuración de la inmigración. A menudo Kassovitz es criticado por haber escogido un trío poco realista, si se asume que hay desconfianza entre grupos de distintos origines. Esta elección se juzga como una vía fácil que no hurga en las profundidades del racismo (Vincendeau, 2005: p. 27, 31). André Videau escribió en su reseña de la película que el conflicto aparece tan ordenado como una ópera. Dice a continuación:

> Escépticos raros se preguntaban si, en Cannes o en otros lugares, han visto realmente la película que estaba en la pantalla. ¿El público no había sido engañado por los tiempos y los suburbios trémulos de los publicistas? ¿Y si los suburbios de Kassovitz tuvieran tan poca realidad como las afueras de [Marcel] Carné? Este suburbio sin mujeres o niños, salvo por dos o tres chicas rápidamente desatendidas y un hermano pequeño que alaba la cámara oculta […] Este suburbio con un héroe tan excéntrico como Vinz Cassel, improbable “feuj” del trío, el único que no se anda con juegos (Videau, 1995: p. 61)[4].

Videau está recordando al director Marcel Carné, director de *Terrain vague* (1960). En ella se muestra por primera vez la periferia como motivo central de la trama. Se exploran también la delincuencia y el amor imposible (Dolivet, 1960). La crítica ataca la representación de un espacio real incluso ante dos piezas de ficción. Este efecto aparece ante la verosimilitud con una realidad cotidiana. El juego entre ficción y realidad confunde al espectador debido a que este puede imaginarse dentro del trazado de la narrativa o quizás porque su propia cotidianidad se le ha devuelto como una ficción.

Lo cotidiano también se forja de imágenes. La realidad se completa con ficción. Para el sociólogo Patrick Champagne lo mediático interpela los problemas sociales fabricando su propia colección de imágenes que en último término se tornan en la narrativa hegemónica. Los medios de comunicación producen para el público en general, aquel que no está directamente involucrado. Hacen una presentación y una representación de los malestares sociales mas enfatizan lo extraordinario. Promueven la

[4] Traducción propia. Texto original: De rares sceptiques se demandèrent si, à Cannes ou ailleurs, on avait vraiment regardé le film qui était sur l’écran. Le public ne s’étaitil pas laissé flouer par l’air du temps et les trémolos publicitaires ? Et si la banlieue de Kassovitz avaint aussi peu de réalité que les faubourgs de Carné ? Cette banlieue sans femmes ni enfants - sauf deux ou trois filles vite rabrouées et un petit frère faisant l’éloge « trop mortel » de la caméra cachée ! [...] Cette banlieue avec un héros aussi décalé que Vinz Cassel, improbable « feuj » du trio, le seul qui ne « goleri » pas.

estigmatización y se nutren del espectáculo. Hay una tendencia de los periodistas a retener solo las acciones violentas, los enfrentamientos con la policía, los actos de vandalismo y los automóviles ardiendo (Champagne, 1991: p. 68).

5. CONCLUSIÓN

La Haine presenta al espectador un historia basada en los cimientos de la sociedad parisina que ha transitado por la industrialización, la segmentación y, finalmente, el estallido. Kassovitz realiza una crónica alrededor de un momento de ruptura que está estrechamente ligado a las contradicciones del espacio. La causalidad de la ruptura está soportada por el fenómeno urbano que la instaló. La tensión entre la representación del espacio y el espacio de representación se evidencia. El espacio urbano, en consecuencia, se separa de la idea de la ciudad como producto una distribución desafortunada. En cambio, se desdobla en una secuencia heterogénea de hechos históricos, conquistas, resistencias y formas de representación.

El traslado de los tres protagonistas es un tránsito también por la porosidad de lo público y lo privado. Su deambular por la ciudad es el distintivo necesario para afirmar que el espacio de *la banlieue* no es el de los grandes bulevares parisinos. El tránsito de un lugar a otro no es una cuestión de entrar o salir sino que son ellos los que portan el no-lugar. Los esquematismo se rompen a cada paso, sólo para refundarse de nuevo. Por ese motivo, la narrativa se torna cíclica. Saïd aparece de nuevo frente al espectador y una voz en off dice:

> Es la historia de una sociedad que cae y que a medida que va cayendo, se repite para tranquilizarse: por ahora todo va bien. Por ahora todo va bien. Por ahora todo va bien. Pero el problema no es la caída, sino el aterrizaje (Rossignon, 1995)[5].

En ese momento el espectador decide la plausibilidad de su realidad. Si su cotidianidad ha sido puesta en entredicho, no hay ficción. Si esta es una sociedad que cae, *La Haine* es la medida que hay hasta el suelo.

BIBLIOGRAFÍA

BARBIER, J. DIAO, C. (2015, enero 21). *Interview : Mathieu Kassovitz*. Sofilm. https://www.sofilm.fr/interview-mathieu-kassovitz (última consulta: 28 de junio de 2020)

BOURDON, G. (Periodista). (2015, octubre 26). Les émeutes de 2005 : quand les banlieues s'embrasent [Audio en podcast]. *Affaires Sensibles*. Recuperado de: https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-26-octobre-2015 (última consulta: 29 de junio de 2020)

CHAMPAGNE, P. (1991, diciembre) La construction médiatique des "malaises sociaux". En *Actes de la recherche en sciences sociales*. 90. La souffrance. pp. 64-76; doi: 10.3406/arss.1991.2997

DOLIVET, L. (Productor); CARNÉ, M. (Director). (1960) *Terrain Vague* [película]. Francia, Italia: Films Rive Gauche, Gray-Film, Jolly Film.

FAURE, M.; LOUYOT, A.; PIERRE-BROSSOLETTE, S.; OCKRENT, C.; VALANCE, G. (1995, abril 6). Chirac: «Un plan Marshall des cités». L'Express. https://www.lexpress.fr/informations/chirac-un-plan-marshall-des-cites_607832.html (última consulta: 30 de junio de 2020)

HARVEY, D. (2003), The right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27: 939-941. doi: 10.1111/j.0309-1317.2003.00492.x

__(2006) The Political Economy of Public Space. En SETHA, L; SMITH, N. *The politics of public space*. New York: Taylor & Francis Group. pp. 17-34.

LEFEBVRE, H. (1976) *La revolución urbana.* Madrid: Alianza.

__(2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

[5] Traducción propia. Texto original: C'est l'histoire d'une société qui tombe et qui au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer : jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. Le problème ce n'est pas la chute, c'est l'atterrissage.

MOTTET, J. (2001). Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, La Haine. *Cinémas*, 12 (1), 71–86. doi: 10.7202/024868ar.

ROSSIGNON, C. (Productor); KASSOVITZ, M. (Director). (1995) *La Haine* [película]. Francia: Lazennec & Associés.

SAUX, J-L. (1995, febrero 19 Published). Jacques Chirac a prononcé le « discours fondateur » de sa campagne. Le Monde. https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/02/19/jacques-chirac-a-prononce-le-discours-fondateur-de-sa-campagne_3838664_1819218.html (última consulta: 29 de junio de 2020)

SENNET, R. (1974) *The Fall of Public Man*. New York: W. W. Norton & Company.

STÉBÉ, J. (2016). Chapitre V. L'habitation à loyer modéré, une solution à l'urgence. En: Jean-Marc Stébé éd., Le logement social en France (pp. 75-93). Paris: Presses Universitaires de France.

VANDENINDEN, É. (2007) Fracture (sociale, numérique, etc.). *Quaderni*, 63, 46-48. doi: 10.3406/quad.2007.1775

VIDEAU, A. (1995) La Haine de Mathieu Kassovitz. En *Hommes et Migrations. L'intégration locale*, 1192, 60-61.

VIELLIARD-BARON, H. (2011) Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations. ERES, 2 (12), 27-40.

VINCENDEAU, G. (2005) *La Haine*. Londres: I.B. Tauris & Co.

LONDRES DESPUÉS DEL BLITZ: VIVIENDAS DE POSGUERRA Y ESPACIOS DE MUJERES

London after the Blitz: Postwar Housing and Women's Spaces

Sigrid Preissl
Independent Researcher (London)
s.preissl.11@ucl.ac.uk

Resumen

Después de la Segunda Guerra Mundial, Londres se enfrentó a una escasez de viviendas durante las décadas de 1940 y 1950. La destrucción durante la guerra y la falta de materiales de construcción, mano de obra y capital exacerbaron la falta de nuevas viviendas en la década de 1930. Incluso durante la guerra, los debates públicos correlacionaron la planificación de la reconstrucción con la necesidad de nuevas viviendas y un diseño mejorado, así como con los papeles de las mujeres en el espacio privado de la casa de la posguerra. A través del gobierno y la retórica de la prensa, la cocina llena de artilugios se convirtió en el símbolo del hogar moderno, que, a su vez, se convirtió en el emblema de la reconstrucción. Primero, este artículo analiza el proceso de reconstrucción a través de la casa de la posguerra al examinar cómo el diseño de la vivienda cambió de la era anterior a la posguerra. En segundo lugar, explora representaciones cinematográficas de los papeles de las mujeres en relación con la (re) construcción de espacios privados de posguerra. Este análisis muestra cómo el discurso de reconstrucción enmarca la posibilidad de un hogar "ideal" y su relación con el concepto construido de mujeres "ideales". A través del análisis de películas británicas de ficción y no ficción, así como informes gubernamentales y la prensa, este examen interdisciplinario demuestra cómo el gobierno y los planificadores, así como los debates públicos, construyeron hogares modernos pero insistieron en los papeles de género tradicionales.

Palabras clave

Cine británico, espacios de mujeres, reconstrucción de posguerra.

Abstract

Following World War II, London grappled with a housing shortage throughout the 1940s and 1950s. Wartime destruction, and a lack of building materials, labour and capital exacerbated the 1930s lack of new housing. Even during the war, public debates correlated reconstruction planning with both the need for new housing and improved design as well as with women's roles in the private space of the postwar home. Through the government and the press's rhetoric, the gadget-filled kitchen became the symbol of the modern home, which, in turn, became the emblem of reconstruction. First, this paper analyses the reconstruction process through the postwar home by examining how housing design changed from the pre- to the postwar era. Second, it explores cinematic representations of women's roles in relation to the (re)construction of postwar private spaces. This analysis shows how the rebuilding discourse framed the possibility of an "ideal" home and its relationship to the constructed concept of "ideal" women. This paper demonstrates how the government and planners as well as the press and public debates constructed modern homes while insisting on traditional gender roles. Through the analysis of British mid-century fiction and non-fiction films as well as government reports and press articles, this interdisciplinary examination contributes to the fields of film and architecture as well as to the growing revisionist scholarship of women's history that places gender politics at the heart of Britain's postwar reconstruction.

Keywords

British cinema, women's spaces, postwar reconstruction.

1. LONDON'S MID-CENTURY HOUSING CRISIS

London grappled with a housing shortage throughout the 1940s and 1950s. Wartime destruction, and a lack of building materials, labour and capital exacerbated the 1930s lack of new housing. Beginning during World War II, public debates correlated reconstruction planning with both the need for new housing and improved design as well as with women's roles in the private space of the postwar home. Through the government and the press's rhetoric, the gadget-filled kitchen became the symbol of the modern home, which, in turn, became the emblem of reconstruction. The aim of this paper is therefore twofold: first, I analyse the reconstruction process through the postwar home by examining how housing design changed from the pre- to the postwar era. Second, I explore cinematic representations of women's roles in relation to the (re)construction of private spaces.From the early 1940s onward, government-commissioned surveys and plans imagined a modern built environment that would feature innovative design, materials, and building techniques. Popular national newspapers and magazines such as the *Daily Mail,* the *Manchester Guardian*, and *Picture Post* regularly reported on housing issues throughout the 1940s and 1950s. These articles announced that the government promised to give "Operation Housing […] high priority" (Cater, 1943: 4; Castle, M.P., 1945: 10-12), and that the government's detailed housing policy would "attack on all fronts" to tackle issues of re-housing, building new homes, and slum clearance (Anon., *Manchester Guardian*, 1955: front page). A preoccupation with modern kitchens and their presumed users permeated this reconstruction discourse. The *Daily Mail* announced in 1944 that the government's postwar housing policy would provide "easy kitchens" as it aimed to "build enough houses of the highest possible standard fitted with the finest equipment for housewives" (Anon., *Daily Mail*, 1944: 3). In 1947, *Picture Post* reported on the Ideal Homes Exhibition at London's Olympia. The article describes the homes as "the stuff [women] dreamt about in wartime." The homes were bright, tasteful, and efficient, however, *Picture Post* noted, "not for women of flesh and blood." It had to be "ideal women" to fit these "ideal homes." These were women who were dressed impeccably at all times; who would gracefully endure rationing, long queues, and night shifts; who were "shapely," "ageless," and "silent" (Anon., *Picture Post*, 1947: 26-27). The government's pledge for the building program as well as researchers and the press thus conflated improved design, kitchens, and housewives to represent postwar housing. Indeed, housewives in modern kitchens became the centre of these "dream homes." Public discourse thus correlated the reconstruction process with recommendations for improved housing design, the demand for "ideal" homes, as well as with "ideal" women. These "ideal" homes had fully-equipped kitchens while "ideal" women were mothers and housewives.

In this paper, I show how government policies and reforms as well as British cinema constructed London's postwar domestic spaces. I analyse cinematic representations of this imagined home's central space and figure: the modern kitchen and women. I discuss how the rebuilding discourse framed the possibility of an "ideal" home and its relationship to the constructed concept of "ideal" women. First, I examine prewar versus postwar homes. I ask: what effect did the war and the emerging Welfare State have on housing design? What changes did the government's reconstruction scheme propose to create postwar homes? Second, I explore representations of women in these proposed homes through a focus on the kitchen. I examine fiction and non-fiction films made and set in London between 1935 and 1957. Government documents and press articles serve to situate my analysis within the broader cultural context of mid-century Britain.

The gadget-filled kitchen was central to the postwar home. In 1948, the *Daily Mail Ideal Home Book* praised the available equipment but lamented that the kitchen had become "the most costly room in the house" (Ferguson, 1949: 160). Almost a decade later, in 1955, affordability of modern gadgets was still an issue. *Picture Post* noted that those who could bear the expense could turn their kitchens into a "push-button paradise" (Anon., *Picture Post*, 1955: 33-41). Not many Britons could spare the money. From the mid-1940s to the mid-1950s, only ten per cent of British households owned a dish washer and/or a refrigerator (Offer, 2014: 220). Labour-saving gadgets nevertheless dominated press debates about the postwar home. The only change these devices seemingly brought, however, was to make women's housework easier. At the same time, these gadgets reinforced prewar standards of gendered boundaries that connected women with the domestic.

2. PREWAR VERSUS POSTWAR HOUSING DESIGN AND PROVISION

In the 1930s, slum-clearance schemes dominated housing debates. In 1934, a supplement to the 1930 *Housing Act* set out the particulars of the slum-clearance programme and declared it a "national effort to get rid of slums," and to rehouse over one million people (House of Commons, 1934: 2). Even though WWII interrupted this scheme, the government published recommendations for improved standards throughout the wartime and immediate postwar years. Peter Malpass shows that postwar housing was part of the government's reconstruction planning from 1941 onward. By 1943, a large-scale housing program was put in place. This scheme used the recommendations made in the 1942 Beveridge Report about social insurance, and the 1944 Dudley Report about the design of dwellings as models for postwar redevelopment (Malpass, 2003: 177–196).

In 1942, the government published a report called "Social Insurance and Allied Services," which would become known as the Beveridge Report and serve as a model for the emerging postwar Welfare State. Social reformer Lord William Beveridge's report granted housewives recognition as a "distinct insurance class of occupied persons" and therefore benefits such as marriage and maternity grants and pensions. Upon marriage, women should gain the "legal right to maintenance by [their] husband," because they were undertaking "to perform vital unpaid service," according to the report's recommendations. The Beveridge Report thus suggested that women who married became responsible for doing the unpaid housework, and having children and taking care of them, not least to ensure the "continuance of the British race." After the war, the report recommended that its welfare scheme would operate under conditions restored to a "normal division of the population by occupational status." This meant a return to traditional gender roles of employed men and their housewives (Beveridge, 1942: 48, 49, 50, 52, 194). The press welcomed the report (Murray, 1942: 6; Anon., *Picture Post,* 1943: 10).

In 1944, the Dudley Report and the *Housing Manual* made recommendations for improved housing designs. The government issued a revised *Housing Manual* in 1949, and published housing-manual supplements in 1952, and 1953. These wartime and postwar manuals are representative of the Labour (1945-51) and Conservative (1951-1964) government's efforts to improve living standards while building enough postwar homes to alleviate the housing crisis. The Labour and Conservative governments' frequent adjustments to recommendations, however, indicate the two political parties' different approaches to improved standards. Writing about social housing, Stuart Lowe contends that the Labour party's win in 1945 was due to the belief in a changed social and economic approach to British life. Labour's Minister of Health sought to provide to the working classes municipal housing of good standards and at affordable rents. But with the Conservative party's win in 1951 the production theme shifted from quality to quantity (Lowe, 1991: 1-10). Indeed, contemporary commentators such as the prominent specialist journal *Architectural Design* criticised the third supplement to the *Housing Manual*, *Houses 1953,* arguing that this manual reduced standards (Segal, 1953: 327).

2.1. Kitchen Gadgets and more Leisure Time in 1930s Britain

In the 1930s, the modern home and kitchen represented the government's slum-clearance scheme and improved standards. David Jeremiah demonstrates that throughout the decade, architecture, planning, and design reflected a preoccupation with more leisure time made possible through efficient completion of housework. He contends that the "perfectly-equipped kitchen" represented modern design's purposes of simplicity and freedom (Jeremiah, 2000: 78-79). Cinematic representations also used housewives to convey this concept of more leisure time in the private sphere: The British Commercial Gas Association produced the documentaries *Housing Problems* (1935), *The Smoke Menace* (1937), and *New Worlds for Old* (1938), and an amateur filmmaker produced *The Planned Home* (1938).

Housing Problems depicts the government's slum-clearance scheme. Approximately two minutes into the 15-minutes short, the male voice-over, provided by Chairman of the Stepney Housing Committee, describes a "typical interior of a decayed house." The camera cuts to a shot of a stove. The static image lingers for six seconds to allow the viewers to notice all the details: the stove with the cooking pan and tea pot on top of it; the grid in front of the stove for drying clothes; the shabby walls framing it;

even the cat who enjoys the stove's warmth (*Fig. 1*). These homes had no separate kitchen but used the same room for cooking, eating, bathing, clothes drying, and living. This close-up of the cooking facilities nevertheless evokes the kitchen as the centre of the home. It is also the first shot of an interior.



Fig. 1 - Housing Problems (Arthur Elton, Documentary, 1935)

In the final part of *Housing Problems*, working-class housewives give testimony about their new homes that the Stepney authorities have built to clear the slum area. While the women speak approvingly of their "lovely" kitchens and "nice" cookers, the camera pans from left to right to give viewers a panorama shot of their kitchens. Like the long-duration shot of the stove, this panning shot prioritises the kitchen. Other images also show bedrooms and bathrooms but the narrator claims that kitchens are "very important," and must have cheap-to-run appliances and be easily cleaned. This indicates a preoccupation with this specific room and a particular attention to housewives' working conditions in their new homes.

he Smoke Menace portrays London's smog issues due to the city's use of coal. This documentary also focuses on the kitchen to represent the home. Over images of a woman working in her kitchen, the male narrator claims that housewives use thirty-five million tons of coal per year and laments that this brings dirt into the home. The film concludes on a positive note. Images show new housing and a woman inspecting a modern cooker while the voice-over proclaims that "housewives are finding life easier and happier because they are no longer struggling to find leisure in a world of unnecessary work." Similarly, the documentary *New Worlds for Old* claims that gas brought a "sensible working day" to housewives. Over images of a woman listening to the radio, drinking tea, and knitting in her flat in a new housing estate in London, the male narrator praises the hours "won" at the end of the day, which women could spend to relax. Both *The Smoke Menace* and *New Worlds for Old* thus also use the image of modern appliances to suggest that housework is much easier and cleaner. According to these documentaries, these gadgets give housewives more leisure time.



Fig. 2 - The Planned Home (Edward G. Moore, Amateur Movie, 1938)

An amateur movie also conveys how women supposedly spent all this new free time. *The Planned Home* was commended at the 1939 Scottish Amateur Film Festival. The film depicts a working-class housewife reading a magazine on her balcony (*Fig. 2*). She has just moved into a new flat in a low-rise block in London's Paddington borough and now possesses several new amenities: a gas oven, running water, a gas heater, plenty of storage space, a sewing machine, and a radio. The woman and her daughter, however, still do all the housework. The first part of the film shows the husband reading the newspaper while the wife cooks and serves him in their old Victorian house. By contrast, when the film cuts to the new home, it shows its modern appliances to convey that they ease this housewife's work, and enable her to spend time sitting in the sun or doing some knitting while the oven does all the work. These examples indicate that a home's interior was improved by a modern kitchen, which these films represent to give women leisure time. These documentaries also suggest that, during the 1930s, women's involvement in housing matters was limited to enjoying the modern easy-to-clean kitchens in their new London flats, and their consequently newly-gained leisure time.

3. POSTWAR HOMES AND WOMEN

Throughout the 1940s and 1950s, representations in films and the press correlated women to the role of housewives whose only desire of the government's reconstruction scheme was, apparently, the provision of well-designed kitchens. Public discourse, however, implied that only certain kinds of women deserved these kitchens. Fiction films portray modern kitchens as a "reward" for "ideal" women or to physically connect women with the domestic space of the postwar home. The comedy *Touch and Go* (1955) represents "ideal" women in their fully-equipped, modern kitchens. By contrast, the melodrama *Woman in a Dressing Gown* (1957) portrays women's lack of efficiency to convey their worth in relation to "deserving" a modern kitchen.

The press also placed women foremost in the kitchen. The *Daily Mail*'s 1944 *Book of Postwar Homes* lamented that over the past two decades women had "neglected the art of housekeeping and homemaking" but claimed that women now demanded better plumbing and hot-water supply, and gas and electricity in every home. Women also wanted big windows in their kitchens to provide natural light and a pleasant view. This publication predicted that the housewives' "dream kitchen" would feature a gas or electric cooker and refrigerator, fitted cupboards, a sink and worktops of appropriate height, and easy-to-clean surfaces (Pleydell-Bouverie, 1944: 15, 49). The *Daily Mail*'s annual publication, the *Ideal Home Book*, continued after the war and informed women about the latest trends in domestic design. The different chapters, many of them contributed by RIBA (Royal Institute of British Architects) members, told women what they should like (to buy) and how to run their homes efficiently. In 1946, *Good Housekeeping* also wrote an article advising women on how to run their homes in a modern, systematic way (Garbutt, 1946: 36-37).

Publications recommending "ideal" and "efficient" homes continued into the 1950s (see, for example, Ferguson, 1950: 174-177; Burke: 1951: 179). These magazines provided (consumer) advice to women on how to make homes "ideal." They also created a blueprint for the kind of lifestyle and the type of housewives to which its readers should aspire. These women were efficient, fashionable, knowledgeable regarding all things domestic, skilled cooks, mothers, and gardeners, and the owners of the latest gadgets from electric cookers to refrigerators as well as radios and television sets. Even though women's magazines sold in high numbers, their readers recognised the publications' advice could be condescending. Beatrice King, the representative of the National Assembly of Women, condemned magazines' patronising advice (Kynaston, 2014: 185). In addition, readers could not always follow all the consumer advice despite it being the "affluent" 1950s. A 1958 article in the *Manchester Guardian* praised new appliances such as dish washers, garbage-disposal machines, deep-freeze refrigerators, and water heaters. The article also commented that these gadgets were available for those who wished to save "labour rather than […] money" (Nasmyth, 1958: 3). This is a rare example of the press acknowledging that this consumer way of life was not the postwar standard but only accessible to those who could afford it.

3.1. Modern Design and Gadgets as "Ideal" Women's "Rewards

"The fiction film *Touch and Go* interweaves modern design with women's style and domestic spaces. Shot in colour, this comedy tells the story of a middle-class family's decision to move to Australia. Helen is an elegant woman who efficiently manages her household and her husband while wearing the latest fashion items. Her kitchen's pleasant colour scheme of cream and blue matches most of her outfits. This is true for all the film's characters when they are shown in the kitchen (*Fig. 3*). The mother wears matching blue blouses and a blue apron, the father wears a cream cardigan, and the daughter wears either blue or cream/brown tops. This conveys the idea that modern design was a matter of taste while also employing the kitchen's colour scheme to show the family's unity. The kitchen in *Touch and Go* is also fully equipped with fitted cupboards, plenty of even-height worktop space, a refrigerator, and an adjacent dining area. The view into the lovely garden puts the finishing touches on what the actor's performance represents as enjoyable housework.

Several discussions about the family's move to Australia take place in the kitchen. The wife and teenage daughter express reluctance to move, not least because it would mean to leave their cat and new boyfriend behind. The issue escalates when the father suggests the cat should be put down, a proposal

that the mother (employing her daughter's support) rejects fiercely. The performers, camera, and editing use the large kitchen, individual framing, and shelves dividing the space to convey the family's growing disagreement. This family, however, always ends up together again, for example, having lunch. *Touch and Go* shows audiences how women should manage the household, their family as well as be fashionable at all times. The comedy implies that Helen's accomplishments as both housewife and elegant woman merit both family unity and modern gadgets.



Fig. 3 - Touch and Go (Michael Truman, Comedy, 1955)

Touch and Go received positive reviews as an "outstandingly funny […] domestic comedy" (Ealing Studios, 1955: 1), and was nominated for two British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) awards in 1956. The film's press book described the "fashion tie-ups" that promoted men's, ladies', and teenagers' clothing. The promotional material also advertised the English Rose Kitchen Equipment, a prominent manufacturer, which supplied the film's modern kitchen. The production company thus correlated the filmic family's way of living with public discourse of the 1940s and 1950s about magazine-recommended lifestyles, "ideal" homes, and "ideal" women. *Touch and Go*'s Helen and its modern kitchen conform in every way to these ideals expressed in press articles. The film promotes both housewives' domestic duties as well as the consumption of modern kitchen equipment and matching outfits.

Touch and Go's stylish Helen is an active agent throughout the film. The household, taking care of her family, and being fashionable might be her primary duties according to the narrative, however, Helen's abilities in managing both the house as well as her husband mark her as influential decision-maker in her own life. She not only dissuades her husband to euthanise the beloved cat, Helen also nudges the supposed head of the family steadily toward remaining in London, which is what she—and not he—wants. While showing willingness to sacrifice her happiness to follow her husband to Australia, Helen's disappointment is clear and her husband yields. The final sequence shows that the family is staying in London—Helen thus triumphs. *Touch and Go* therefore employs its female protagonist both as immaculate fashion model who advertises the modern home and women's role in it, as well as an active agent who shapes the narrative. This demonstrated to contemporary audiences that women could both observe their social-spatial boundaries as well as exercise self-determination within these limits.

In 1943, *Picture Post* advised housewives that they should demand modern kitchens "*in exchange*," (my emphasis) for cooking and dressing "better," and for having more children (Anon., *Picture Post,* 1943: 24). According to this public discourse that certain women should be "rewarded" with modern kitchens, contemporary audiences were likely to conclude that *Touch and Go*'s efficient and elegant Helen "deserved" the modern, fully-equipped kitchen for fulfilling public notions of femininity. By contrast, Amy in *Woman in a Dressing Gown* struggles to conform to these constructed standards. Amy's home is in a modern block of flats in London and has a fully-equipped kitchen. The film, however, represents her husband Jim's affair with his secretary and his decision to leave Amy as a consequence of her incapability to run an efficient household while looking elegant at all times.

The opening sequence shows Amy in her dining/living room, which is crammed with undone laundry, half-finished knitting, and a table overfilled with breakfast utensils. Amy has turned up the radio and is reading the newspaper. The smell of burnt toast makes her jump up and run into the kitchen to save what is left of the bread. Her kitchen is much like the rest of the flat: untidy and filled with laundry and utensils. Close-ups of the newspaper and the radio, which captivate Amy's attention, stand in contrast to shots of the burning toast and overdone bacon. These juxtapositions suggest that Amy should pay attention to cooking breakfast, and her domestic duties as a whole, instead of reading the newspaper, which

connects her to the outside world. High-angle shots in the kitchen look down on Amy and her cooking, which further criticises the implied lack of her skills as a housewife (*Fig. 4*). Amy's appearance also correlates her character to her surroundings: she wears a dressing gown and has put her hair up carelessly. By contrast, her husband and son dress carefully to go out. Amy, however, stays in the dressing gown and at home for most of the film. This suggests that she is failing to live up to the magazine-recommended lifestyle of fashionable outfits that should match her kitchen's modern design.



Fig. 4 - Woman in a Dressing Gown (J. Lee Thompson, Melodrama, 1957)

Georgie, her husband's mistress, stands in stark contrast to Amy. She is young, wears high heels, a stylish dress, jewellery, and make-up. Her small flat is tidy, devoid of paraphernalia, and quiet. This calm clashes with the bustle of Amy's flat. In the terms put forward by public discourse about postwar homes and "ideal" women, Georgie would "deserve" to live in a modern flat like Amy's. Her personal stylishness and tidiness also imply that she would take better care of it than Amy. Both Amy and Georgie are devoted to Jim and enjoy sitting at his feet watching him eat the meal they prepared for him. Their only difference is their age, elegance, and domestic efficiency. Once Jim tells Amy that he wants a divorce, she starts to make changes. She tidies the house and goes to a hairdresser but her hair is ruined again after it rains. She even tries to put on a pretty dress but it rips and she ends up back in her dressing gown. This implies that without youth and efficiency, Amy is unable to charm her husband.

Georgie, whom Amy accuses of being "so calm, cool [and] efficient," represents the "ideal" postwar woman because she is also young and fashionable. While Jim decides to stay with his wife, the fact that it is Amy who apologises and promises to make an effort from now on suggests that it is *her* fault that her husband betrayed and almost left her. Because the public discourse of the "ideal" was so widespread in this period, the fact that Amy's home is in a modern block of flats in London further evokes the notion that she has to fulfil the demands of being a good cook, efficient housewife, and elegant woman to "deserve" these modern amenities. While it is not possible for her to stay eternally young, Amy is still expected to strive for the "ideal."

Kinematograph Weekly's review of *Woman in a Dressing Gown* indicates what audiences could learn from this melodrama. The trade newspaper assumed that the film would largely appeal to women and predicted that the "uneasy queen of the chaotic kitchen" would "shatter many a housewife's *complacency*" (my emphasis) (Anon., *Kinematograph Weekly*, 1957: 17). The trade newspaper also reported that the film was a box-office success (Anon., *Kinematograph Weekly*, 1957: 7). *Woman in a Dressing Gown* perpetuated absurd standards for women's behaviour and appearance. This review, nevertheless, evokes the notion that women had to fulfil these standards of femininity in order to "deserve" modern flats in London, and, indeed, faithful husbands. The reviewer embraced this film's portrayal of "good" housewives and their supposed duties of cooking and dressing "better" as suggested by *Picture Post*.

Both *Touch and Go* and *Woman in a Dressing Gown* placed women firmly within the boundaries of the domestic. By focusing on the modern kitchen, these films convey notions of "ideal" homes and what kind of women "deserved" to own them. Women who did not fulfil notions of efficiency, according to these films, while still limited to the domestic, did not "deserve" the latest gadgets or modern kitchens, which the government promoted as part of its reconstruction scheme. In addition to women's limited involvement in planning, and their correlation to the domestic, women's appearance and perceived skill as housekeepers thus also dictated women's usage of the government's promised "easy" kitchens.

4. A CENTRAL EMBLEM OF RECONSTRUCTION

The postwar home—symbolised by the modern kitchen—became a central emblem of reconstruction. Films representing homes interlinked the postwar gadget-filled kitchen with women's desired role as housewives. Press articles disguised patronising suggestions on how to work more efficiently by pretending to only aim at making housewives' work more "pleasurable" (Anon., *Picture Post*, 1955: 38). As part of their reconstruction scheme, government reports, as well as popular magazines, promoted improved housing design and consumer durables. An array of new appliances promised to make the postwar home, and kitchens "ideal." According to public discourse, however, only women who fulfilled the manifold demands of being efficient and elegant housewives and mothers as well as savvy consumers "deserved" these kitchens.

The reconstruction scheme's improvements, however, remained elusive to most postwar homes. An average working-class family described their rented housing in the early 1950s. The Willmotts (Peter, Phyllis and baby Lewis) lived in Hackney, east London. They shared "the use of the bath in the kitchen of the ground-floor tenants," and one lavatory in the whole building located on the ground floor. The Amis family from Swansea also lived in a "ground-floor flat in an ill-built house, rather too small and with no room to put anything" (quoted in Kynaston, 2007: 596-597). In 1953, *Picture Post* reported that forty-four per cent of British households had no hot water while fifteen per cent had no water-heating appliances and seven per cent did not have piped water at all (Anon., *Picture Post*, 1953: 37-45). One year later, *Picture Post* claimed that fifty per cent of British homes still did not have hot-water supply in the kitchen (Anon., *Picture Post,* 1955: 35). The most ubiquitous of the postwar appliances was the refrigerator. By the end of the 1950s, however, merely twenty per cent of British households owned one (Offer, 2014: 220).

These statistics indicate that despite the reconstruction scheme, fifteen years after the war's end, many households had yet to experience the postwar homes of improved design, and modern gadgets. This stands in stark contrast to cinematic representations of modern homes. Women's "reward" for fulfilling ideals of efficiency and elegance thus remained largely absent throughout the immediate postwar years. Public discourse about the reconstruction process nevertheless placed women in the centre of the postwar home. The postwar kitchen design, with its technologically innovative gadgets, however, merely refashioned women's subordination. Designers only considered putting appliances in the kitchen instead of taking women out of it.

BIBLIOGRAPHY

ANON. (1943). "Kitchens of Tomorrow", *Picture Post,* 30 October, p. 24.
__(1943). "What the Beveridge Report Means to Women", *Picture Post,* 6 March, p. 10.
__(1944). "House Repair Drive Opens", *Daily Mail,* 22 January, p. 3.
__(1947). "Ideal Women for Ideal Homes", *Picture Post,* 15 March, pp. 26–27.
__(1953). "Heat and Light in Your Home", *Picture Post,* 5 September, pp. 37–45.
__(1955). "Housing Attack 'On All Fronts'", *Manchester Guardian,* 12 January, front page.
__(1955). "The Modern Kitchen", *Picture Post,* 26 February, pp. 33–41.
__(1957). "Woman in a Dressing Gown"*, Kinematograph Weekly,* December, Vol. 488, no. 2626, p. 7.
__(1957). "Woman in a Dressing Gown"*, Kinematograph Weekly,* September, Vol. 485, no. 2615, p. 17.
Beveridge, S. W. (1942). *Social Insurance and Allied Services*. London: H.M.S.O.
Burke, H. (1951). "Your Kitchen—Fact and Fancy" in Margaret Sherman (ed.), *Daily Mail Ideal Home Book 1950-51*. London: The Daily Mail Ideal Home Exhibition Department of Associated Newspapers, p. 179.
Castle, M.P., B. (1945). "'Operation Housing': The Plan Evolves", *Picture Post*, 17 November, pp. 10–12.
Cater, P. (1943). "My Housing Plans—Woolton", *Daily Mail*, 9 December, p. 4.
Clapson, M.; Larkham, P. J. (eds) (2013). *The Blitz and its Legacy: Wartime Destruction to Post-war Reconstruction*. Farnham: Ashgate.
Cullingworth, J. B. (1960). *Housing Needs and Planning Policy*. London: Routledge and Kegan Paul.
Ealing Studios (1955). *Touch and Go.* London: Ealing Studios Press Book.

Ferguson, J. (1949). “Kitchen Equipment”, in Margaret Sherman (ed.) *Daily Mail Ideal Home Book 1948-49*. London: The Daily Mail Ideal Home Exhibition Department of Associated Newspapers, p. 160.
__(1950). “Spotlight on the Kitchen”, *Daily Mail Ideal Home Book 1949-50*, pp. 174-177.
Garbutt, P. L. (1946). “Sally Runs the Home”, *Good Housekeeping*, September, pp. 36–37.
House of Commons (1934). *Housing Act, 1930: Particulars of Slum Clearance Programmes furnished by Local Authorities*. London: H.M.S.O., p. 2.
Jeremiah, D. (2000). *Architecture and Design for the Family in Britain, 1900-70*. Manchester: Manchester University Press.
Kynaston, D. (2007). *Austerity Britain 1945-51*. London: Bloomsbury.
__(2014). *Modernity Britain: A Shake of the Dice, 1959-62*. London: Bloomsbury.
Lowe, S. (1991). “Introduction: One Hundred Years of Social Housing”, in Lowe, S.; Hughes, D. (eds) *A New Century of Social Housing*. Leicester: Leicester University Press, pp. 1-10.
Malpass, P. (2003). “Wartime planning for post-war housing in Britain: the Whitehall debate, 1941-5”, *Planning Perspectives*, 18 (2), pp. 177–196.
Murray, G. (1942). “A New Deal for Wives, Widows, and Spinsters,” *Daily Mail,* 2 December, p. 6.
Nasmyth, J. (1958). “Defining the Kitchen Work-Centre”, *Manchester Guardian*, 10 March, p. 3.
Offer, A. (2014). “Chapter 8: Consumption and Affluence, c. 1870-2010”, in Floud, R.; Humphries, J.; Johnson, P. (eds) *The Cambridge Economic History of Modern Britain: Volume II 1870 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 205–229.
Pleydell-Bouverie, M. F. (1944). *Daily Mail Book of Postwar Homes: Based on the Ideas and Opinions of the Women of Britain and Specially Compiled for* ‘*The Daily Mail*’. London: The Daily Mail Ideal Home Exhibition Department of Associated Newspapers, Limited.
Rutherford, E. (2004). “Tuesday, 9 July” in Simon Garfield (ed.), *Our Hidden Lives: The Everyday Diaries of a Forgotten Britain 1945-1948.* London: Ebury, p. 245.
Segal, W. (1953). “Houses 1953: Supplement to the Housing Manual 1949”, *Architectural Design*, 23(11), p. 327.
Swenarton, M.; Avermaete, T.; van den Heuvel, D. (2014). *Architecture and the Welfare State*. London: Routledge.

Filmography

Housing Problems (Arthur Elton, Documentary, 1935).
New Worlds for Old (Paul Rotha, Documentary, 1938).
The Planned Home (Edward G. Moore, Amateur Movie, 1938).
The Smoke Menace (John Taylor, Documentary, 1937).
Touch and Go (Michael Truman, Comedy, 1955).
Woman in a Dressing Gown (J. Lee Thompson, Melodrama, 1957).

LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO. IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO Y CULTURAL

The golden age of Mexican cinema. Architectural and cultural imaginary

Rocío Ramírez Villalpando
Universidad Autónoma de Aguascalientes
rocioramirezvillalpando@gmail.com

Resumen

El cine ha documentado a través de la historia el devenir de las sociedades, su cotidianeidad, el espacio que transita, la zona púbica en la que interactúa con el todo, así como el área intima que lo envuelve y conforma, relacionándose estrechamente con la arquitectura, pues es en ella, donde todo converge. La denominada “época de oro”, llevó a México a la cima del mercado en los países de habla hispana. Existen cintas parteaguas no solamente por la calidad del filme o guion, sino porque tras la imagen se logró plasmar la diversidad cultural mexicana, y en ella su arquitectura. Las haciendas pueden conocerse en su esplendor en cintas como *La Malquerida* o *La Posesión* (ambas de 1949); la identidad y cultura de los pueblos indígenas se plasmó eficazmente en *Macario* (1960). Las vecindades de la capital se aprecian a la perfección en el filme *Nosotros los pobres* (1948). Así, a través de la imagen se observa cómo se vivían los espacios, se relata parte de la historia arquitectónica del país y las nuevas expectativas de vida presentes en la sociedad mexicana, que se hacen visibles en cintas como *Siempre tuya* (1951), dejando constancia de la enorme diferencia entre la arquitectura rural y aquella que, paralelamente existía en las ciudades. El cine mexicano sobresalió a nivel internacional hasta el último lustro de los años cincuenta del pasado siglo XX, decreciendo intempestivamente, hasta llegar a una situación agónica que duró décadas, de la que emergió hasta el presente siglo XXI.

Palabras clave

Cine, arquitectura, cultura, sociedad.

Abstract

Cinema has documented throughout history, the memory of societies, their daily lives, the space that transits, the public area in which it interacts with everything, as well as the intimate area that surrounds and shapes it. Closely related to architecture, because it is where everything converges. The so-called “golden age” led Mexico to the top of the market in Spanish-speaking countries. There are water-shed tapes not only for the quality of the film or script, but also because behind the image it was possible to capture the Mexican cultural diversity, and its architecture. The haciendas can be seen in their splendor in films such as *La Malquerida* or *La Posesión* (both from 1949); The identity and culture of indigenous peoples was effectively captured in *Macario* (1960). The neighborhoods of the capital are perfectly appreciated in the movie Nosotros los pobres (1948). Thus, through the image it is observed how the spaces were lived, part of the architectural history of the country and the new life expectations present in the Mexican society, which are made visible in films such as *Siempre tuya* (1952), recording the enormous difference between rural architecture and that which, I parallel, exist in cities. Mexican cinema stood out internationally until the last decade of the fifties of the 20th century, abruptly decreasing, until it reached an agonizing situation that lasted decades, from which it emerged until the current century.

Keywords

Cinema, architecture, culture, society.

1.LA ARQUITECTURA EN EL RELATO HISTÓRICO DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA

El cine desde su aparición en territorio mexicano a fines del siglo XIX, generó en la sociedad de toda la nación un interés desmedido por lo novedoso que resultaba la imagen en movimiento, teniendo la posibilidad de encapsular momentos políticos y sociales que dejarían su impronta en la historia del país, comenzando así a plasmar eventos trascendentales, ejemplo de ello, las escenas en que aparece el entonces Presidente de México el Gral. Porfirio Díaz, dando un paseo a caballo por el bosque de Chapultepec (1896), en su visita a Yucatán (1906)[1], o inaugurando la estación de ferrocarril de Tehuantepec (1907). Un sinfín de hechos históricos, políticos, sociales y culturales, fueron capturados y conforman hoy día parte de la filmografía nacional, sumando de esta manera a la riqueza histórico-cultural de la nación mexicana.

Del mismo modo que la realidad del país era salvaguardada -sin pretenderlo- con filmaciones como las comentadas, con otra perspectiva se comenzaba a explorar el cine, como el arte que permitía realizar "auto retratos", reclamos, así como críticas sociales. Se logró también capturar la esencia de lo mexicano -tradiciones, idiosincrasia, creencias, etc.- todo aquello que, en conjunto, daba la posibilidad de presentar a México ante el mundo, a través de la diversidad fílmica realizada desde los años treinta, hasta la quinta década del siglo XX, momento en el que se ha consensuado el fin de la denominada "época de oro".

El cine es otra rama del arte, que sin duda está íntimamente relacionada con la arquitectura, las tramas de cada una de las películas se desarrollan en espacios arquitectónico-urbanos, mismos que generan añoranza a tiempos pasados, imaginarios colectivos de una época que se busca conocer, disfrutar y comprender como parte generadora de cultura, otorgando además el material de investigación necesario para explorar la ciudad, la sociedad, sus diversas riquezas, desde múltiples perspectivas.

La historia de México esta colmada de eventos dignos de relatar, estos, de diversas formas se ven reflejados en la arquitectura que la contextualiza, sin embargo, son hechos puntuales los que han sido retomados por la cinematografía, incursionando en ellos, con el objetivo de evidenciar a través de historias reales o ficticias -que permitieron retratar el México de ayer- las transiciones que la sociedad vivió, las historias cinematográficas mexicanas, pueden seleccionarse para que vayan guiando las etapas históricas del país, como sucede al caminar por las ciudades y analizar sus diversas construcciones. Por otro lado, el cine ha contribuido a conservar el legado cultural de México, tan diverso y vasto como su conformación geográfica, el amplio panorama se aprecia con tramas que se desarrollaron tanto en el istmo oaxaqueño, como en la sultana del norte; del mismo modo, se dejó evidencia del bullicio de la gran ciudad en contraste con la tranquilidad de un pueblo en la serranía provincial.

El cine mexicano logró "…colocarse en la cabeza de la industria fílmica de los países de habla española y hacerse dueño de los mercados americanos…"[2] La participación de figuras trascendentes para la cultura del país, incluso a nivel de idiosincrasia resulto de gran valía. Dolores del Río, María Félix, Gloria Marín Pedro Armendáriz, los hermanos Soler, Jorge Negrete "El Charro Cantor", quien catapultó a México internacionalmente con el estereotipo del charro mexicano, así como en la comedia Mario Moreno "Cantinflas", sumándose a estos, otros como Pedro Infante, a quienes avaló el arraigo popular. Estos fueron los protagonistas de las historias, encargados de mostrar la mexicanidad desde diversas perspectivas. De igual modo, en estas aportaciones en la industria fílmica, se debe reconocer a la arquitectura, igualmente protagónica, enmarcando y dando sentido a un producto comercial y de promoción cultural, por el que en pleno siglo XXI México es conocido y reconocido a nivel mundial, el cine nacional.

El presente documento, plantea una visión panorámica del cine mexicano, desde la perspectiva histórica arquitectónica, con una muestra fílmica puntual, en la que el objetivo es exponer la sinergia de ambas artes y el impacto de estas en la identidad de la sociedad que se refleja en las cintas, así como en la imagen que como nación externó al mundo.

---

[1] Para más información consultar Federico Dávalos Orozco- Esperanza Vázquez Bernal. *Filmografía del Cine Mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, p. 25.

[2] Jorge Alberto, Manrique. *El arte contemporáneo en Historia de México*, Tomo 12, 1984, Salvat, México, p. 2828.

2. LA HISTORIA DEL SIGLO XX EN MEXICO A TRAVÉS DEL CINE

2.1. El contexto histórico – político

México cuenta con gran riqueza histórica, desde la época prehispánica y luego colonial, pasando por el movimiento de independencia nacional, la Reforma y la República Restaurada, para posteriormente arribar al momento de la Revolución Mexicana, hasta llegar a la historia reciente y a las turbulencias de la época actual[3]. Por ello, es indispensable contextualizar la historia de las etapas que fueron plasmadas en el cine mexicano eje central de este documento, dándonos así la posibilidad de hacer una lectura arquitectónica del periodo más sobresaliente en la cinematografía mexicana.

Durante el siglo XVI coexistieron la estancia -embrión de la hacienda- y el rancho, como formas jurídicas de tenencia de la tierra, otorgadas por La Corona -mediante la gracia o merced real-, quien se abrogó el derecho sobre todas las tierras, concediendo la propiedad privada y la propiedad comunal[4]. A su vez, durante el siglo XVII, estancia y rancho van a coexistir con la hacienda que se va perfilando como la típica unidad de producción orientada al abastecimiento de las ciudades nacientes y de los centros mineros; la hacienda se consolidó durante el siglo XVII[5].

En el México Virreinal, el uso del caballo se hizo extensivo e indispensable en las haciendas, ranchos y estancias, lo cual dio origen al singular ambiente del hombre a caballo. Así pues, en las actividades agrícolas y ganaderas las unidades productivas son la estancia, el rancho y la hacienda -después vendría el ejido-, escenario donde vaqueros, caporales, “cuerudos”, pastores, “señores de ganado”, mayordomos, etc., de ahí surgieron los trabajadores protagonistas de hechos que darían origen al charro y a la Charrería; fueron las haciendas, el “caldo de cultivo” de lo que hoy son las suertes charras.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, aparejado con el auge económico, surgió una incipiente burguesía rural, a la cual pertenecieron los terratenientes, es decir, los hacendados y pequeños propietarios, así como también los arrendatarios y mayordomos enriquecidos, de extracción predominantemente criolla o mestiza. A este sector de la sociedad se les ha identificado como los rancheros y se les han atribuido habilidades ecuestres[6].

Gran parte de las películas de la época en comento se desenvuelven en un ambiente campirano que evoca lo antes expuesto, y que acoge al charro como prototipo de lo mexicano. El alma del México nacionalista es expuesta a plenitud a través del séptimo arte. La belleza de las casas grandes, las extensas propiedades para siembra y ganadería, la evidente riqueza cultural de la sociedad mexicana -tradiciones, fiestas, gastronomía, música, etc.- capturando en estas cintas los paisajes que a través del tiempo han sido la inspiración en las grandes obras de los más sobresalientes pintores mexicanos y extranjeros.

---

[3] Andrés Manuel, López Obrador. *Un Proyecto Alternativo de Nación Hacia un Cambio Verdadero*, Grijalbo, México, 2004, pp. 15 -16.

[4] El término estanciero designó al modesto propietario que vivía en la estancia, a diferencia de los “señores de ganado” que vivieron en la ciudad de México, o en otras de las ciudades importantes de la Nueva España; se les denominó también estanciero a un mestizo, negro o mulato, o al sector más bajo en la escala social. El término rancho designaba una cabaña, un abrigo más o menos provisional. Hacia las postrimerías del XVII a la finca más modesta que formaba parte de la hacienda; o designó también un área de la gran propiedad (hacienda).

[5] En las comunidades indígenas predominantemente agrícolas, continuó el régimen comunal de la tierra –la Corona española jurídicamente se abrogó el derecho sobre todas las tierras y, en cuanto a las formas de tenencia de la tierra, el régimen colonial concedió la propiedad privada y la propiedad comunal-. En cuanto a la economía de tipo español, la expresión clásica de la propiedad privada de la tierra es la hacienda, palabra que en el siglo XVI significaba “haber” o riqueza personal y que se fue aplicando para designar una propiedad territorial de importancia.

[6] El término rancho designaba una cabaña, un abrigo más o menos provisional, el jacal o la majada que hacían los pastores a menudo trashumantes -en los inicios de la colonización, la trashumancia del ganado en busca de pastizales permitió a sus criadores establecer su majada o choza-; y hacia las postrimerías del XVII a la finca más modesta que formaba parte de la hacienda; o designó también un área de la gran propiedad (hacienda).

Dentro de los sucesos más sobresalientes del siglo XIX, está la lucha por la independencia de la corona española, misma que culmina en 1821, cuando el ejército Trigarante dirigido por Agustín de Iturbide entra triunfal a la ciudad de México. También son hechos históricos relevantes el gobierno del Benemérito de las Américas Benito Juárez, la promulgación de las leyes de reforma, así como la invasión francesa que, aunque se abordan en algunos trabajos cinematográficos sobresalientes, no son tan acogidos como la temática de los hacendados, comentada líneas atrás, o el porfiriato que envuelve el contexto social de gran parte de las películas de la época.

Es en el siglo XX, específicamente en 1910 cuando Francisco I. Madero lanza el Plan de San Luis, en el que se desconocía a Porfirio Díaz como presidente, haciendo un llamado a las armas al que se unen Emiliano Zapata y Francisco Villa. En varios puntos geográficos del país hubo levantamientos de grupos zapatistas y villistas, campesinos que luchaban por salir de la pobreza y la miseria, pues las tierras que ellos trabajaban, les pertenecían a pocos. Las exigencias revolucionarias eran de diversa índole, sobresale el “grito” de toda la nación por un mejor sistema de gobierno, para alcanzar la democracia que el Gral. Díaz había prometido sin éxito, la reforma agraria que exigía tierra y libertad, por otro lado, se demandaba tener acceso a la salud y la educación, esto entre muchas otras solicitudes del pueblo mexicano. El triunfo de la Revolución Mexicana con la promulgación de la constitución política de 1917, dio pauta para una transformación en el país y los resultados comenzaron a verse paulatinamente.

Este levantamiento armado, fue un tema recurrente en la industria fílmica mexicana, la trama revolucionaria fue muy socorrida por los mejores directores de la época, paralelamente a esto, se comenzaron a tocar temas citadinos, que exponían otras realidades, que correspondían a lo que se vivía en ese tiempo. La diversidad cultural, económica e incluso los eventos políticos relevantes, fueron retratados y expuestos a los cinéfilos de la época. Si bien es cierto el corte campirano se conservó, se hicieron importantes aportaciones mostrando la marginación social, o el extremo con la élite mexicana. El avance constructivo, tecnológico, y cultural del siglo XX fue motivo de inspiración y los resultados obtenidos catapultaron a México y su cultura mediante el séptimo arte.

2.2. El cine y su arquitectónica

La filmografía nacional focalizo varios puntos que, para los creadores cinematográficos resultaba trascendental retratar, la época hacendaria, dónde como antes se relató la tenencia de la tierra implicaba no solamente riqueza, sino poderío, es relatada soberbiamente en la cinta *La Posesión* de 1949, basada en la adaptación de la novela *La parcela* de José López Portillo y Rojas un texto escrito a finales del siglo XIX que fue retomado por el reconocido director Julio Bracho a mediados del siglo XX, momento en el que la realidad había cambiado por lo que el cineasta trato de adaptar la película a ese cambio, y la crítica fue devastadora para el argumento y la adaptación realizados, pese a ello, logró mostrar a la perfección a través de escenarios reales y creados la esencia del hacendado, la política del cacique poseedor del todo (*Fig.1*).



Fig.1. La posesión. Fuente: Serna:1993, p.22.

La disputa de la tierra es el tema central que divide a dos familias dueñas de grandes propiedades y que, sin embargo, se debaten a muerte por un monte. Rodada en San Juan del Río Querétaro, específicamente en la hacienda Galindo, sitio que conduce el contexto histórico a la conquista española, pues como leyenda se comenta que esta construcción fue regalada por Hernán Cortés a “la Malinche”, a mediados del siglo XVI, en los archivos históricos esta registrado que es el capitán Don Juan

Jaramillo quien comienza la construcción de esta hacienda al mudarse a Querétaro por órdenes de Cortés -casado ya con “La Malinche” Doña Marina-. La basta propiedad del general se conoció mucho tiempo como El Mayorazgo de “La Llave” paso por diversos propietarios, por cuestiones de herencia y repartición de tierras una proporción de esta llega a finales del siglo en comento a manos de Don Pedro Quezada, nieto del Gral. Jaramillo, entre estas La Llave, La Lira, La Estancia y Galindo, fraccionando paulatinamente el mayorazgo.

Para al término del siglo XIX la hacienda paso a manos de Don Francisco Rincón Gallardo, sus hijos –Carlos y José Rincón Gallardo- se hicieron cargo de la propiedad, siendo ellos quienes importaron sementales para la reproducción de toros de lidia, siendo esta una de las principales ganaderías de toro bravo en el país. Tras la revolución mexicana se hace una repartición de la tierra, de esta manera termina en los años treinta del pasado siglo XX, en manos de los hermanos Rule Cárdenas, es en este momento cuando se realiza el rodaje de la cinta en comento. Hoy día es propiedad del grupo posadas, transformada en hotel mediante una cuidadosa intervención y reciclaje de lo que un día fue la casa grande.

La hacienda como tal, conformada por varias edificaciones, cada una con diferentes funciones y, generalmente con un patio central común. La casa grande, la capilla, así como algunas áreas de servicio, relacionadas directa e indirectamente la ocupación económica de la misma. Otras áreas como caballerizas, trojes, así como las casas de los trabajadores, se encontraban comúnmente más alejadas del recinto principal.



Fig.2. Río Escondido. Fuente: Serna:1993c, p.35.

Todos estos elementos fueron perfectamente plasmados en varias ocasiones por los directores cinematográficos de la época, no solo en la pantalla, también en el imaginario colectivo inmerso de manera importante en este análisis. La Revolución Mexicana con películas como *Vámonos con Pancho Villa* dirigida por Fernando de Fuentes (estreno 1936), donde es plasmada la valentía social que persiguió los ideales del “Centauro del Norte”, hasta que la realidad, la enfermedad y la sangre fría que se imprimía en tal lucha desencanta a su protagonista que abandona sus sueños revolucionarios. Diez años más tarde en 1946 se exhibía en las salas cinematográficas *Enamorada* cinta filmada en San Pedro Cholula y dirigida por Emilio el “Indio” Fernández, reflejando un perfil histórico esbozado dentro del conflicto amoroso de un revolucionario al enamorarse de la hija del acaudalado del pueblo, así como los problemas que por ello se presentan. Arquitectónicamente es un filme que ilustra lo prominente de la arquitectura religiosa existente, ejemplo de ello el Templo de San Francisco Acatepec, erigido a mediados del siglo XVII, de fachada barroca revestida de talavera, del mismo modo, en la cinta hacen su aparición los Portales, enmarcando la hoy denominada Plaza de la Concordia, en diversas escenas se admira el convento de San Gabriel, asoma la arquitectura del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, estas últimas obras arquitectónicas del siglo XVI.

El mismo director y con la misma actriz, *Río Escondido* planteaba en 1947 (*Fig.2*), una problemática diferente, la educación del pueblo mexicano, latente antes y durante la revolución, convirtiéndose en reclamo posrevolucionario. La maestra rural, carente de salud, designada por la presidencia a educar niños en un poblado remoto, sufriendo de cacicazgo, machismo y la posibilidad latente de morir por

causa de un mal cardiaco, pero dispuesta a ello por el compromiso con su nación para luchar contra la ignorancia... La campaña nacional contra el analfabetismo de 1944[7] debía ser acogido por el pueblo, y el cine, es hasta hoy día un medio que llega a grandes masas con la posibilidad de influenciar al espectador, por lo que, la imagen presidencial preocupada por la educación del pueblo y la entrega absoluta del personaje abonan a la propaganda de los intereses reales de la nación. Los murales de Diego Rivera, así como el recorrido que la maestra Rosaura (María Félix) hace por Palacio Nacional, permite admirar la arquitectura del poder, el espacio arquitectónico político por excelencia, construido entre el siglo XVI y XVII, con constantes modificaciones, adecuaciones y adiciones ha sido desde la conquista española una edificación emblemática, ho día sede y hábitat día del poder ejecutivo.

2.3. La imagen del mexicano

Otro corte cinematográfico lo presentaron cintas como ¡Ay Jalisco, no te rajes! De 1941, dirigida por Joselito Rodríguez, en donde el mexicano es representado como valiente, "empistolado", enamorado, amante del tequila, es así como, con la interpretación de Jorge Negrete, esta cinta se convirtió en el reflejo fiel del imaginario colectivo creado en gran medida por la sociedad de la época, que permeó en México hasta la actualidad, influenciando a las generaciones posteriores a través de la reproducción de las cintas que trataron de rescatar la esencia de épocas pretéritas. De este modo, México como país traspasó fronteras en las que el mexicano se visualiza siempre a caballo, cantando canciones bravías, estereotipado más tarde como el "macho" por excelencia. Además, de retratar a un individuo pendenciero, bosqueja la cultura de la provincia mexicana, donde esos hechos se daban constantemente durante las ferias, en las carreras de caballos, y por supuesto, en las cantinas espacios peculiares en la cultura nacional (*Fig.3*).



Fig. 3 - ¡Ay Jalisco, no te rajes!. Fuente: Serna:1993b, p.50

El espacio arquitectónico fílmicamente expuesto, se dirigió en ese momento al esparcimiento, áreas diseñadas para que "los hombres machos" consumieran bebidas embriagantes hasta perder conciencia, espacios concebidos para peleas de gallos, o resguardo de ganado, sitios de servicio turístico como restaurantes y hoteles, se conjugaban para dar vida a una historia que debía ser enriquecida por los espacios públicos, en cintas como esta, de forma "simple", se plasma la esencia del México de inicios del siglo XX.

Mención aparte merece la cinta *Macario* realizada en 1960[8], casi al fin de esta época encumbrada del séptimo arte mexicano, donde la imagen de la mexicanidad a través de su cultura también es expuesta exitosamente. Protagonizada por Ignacio López Tarso, esta producción de Roberto Gavaldón, se remonta al siglo XVIII, donde se describen las tradiciones mexicanas, el culto a la muerte, creencias y las abismales diferencias sociales. Ganadora de más de una docena de premios, así como nominada a mejor película extranjera en los encumbrados premios Oscar, es hoy día uno de las grandes obras de

[7] En febrero de 1944, el General Ávila Camacho, Presidente de la República Mexicana, aprobó un programa que daría atención a la construcción de centros escolares, tratando de que todos los mexicanos tuvieran derecho a la cultura. Esto, teniendo claro que, las obras realizadas en esta materia, estaría íntimamente ligadas al desarrollo económico del país. El comité que se encargaría de la construcción de escuelas, se enfocaría principalmente en los edificios dedicados a la instrucción primaria, para ello se pretendía planificar al país con el fin de obtener un mejor rendimiento.

[8] Fue filmada en 1959, y estrenada en 1960. Para más información consultar *http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=490#:~:text=Macario%20fue%20filmada%20del%207,1960%2C%20en%20el%20cine%20Alameda.*

la cinematografía mexicana, fotografiada en las grutas de Cacahuamilpa, la Ciudad de Taxco, Guerrero y en las Lagunas de Zempoala en Morelos.

Además de ser una cinta a la que se le otorgaron varios galardones, adopta una relevancia especial por plasmar las fiestas indígenas dedicadas a los muertos, mismas que le otorgaron a México en 2008 una inscripción más en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. La cinta ha sido considerada como un clásico de día de muertos, pues se proyecta un poco de la identidad mexicana, su cultura y sus tradiciones de manera nítida. De esta manera se comienza a gestar una de las importantes creaciones arquitectónicas de la expresión cultural, la efímera, misma que "está profundamente comprometida con cuestiones metafísicas del yo y del mundo, de la interioridad y de la exterioridad, del tiempo y de la duración, de la vida y de la muerte". (Pallasmaa, 2014: 20)

2.4. El México que nos es propio, la dosis de realidad

El cine comenzó explotar una nueva beta, la desigualdad económica, la película Siempre tuya de 1951 dirigida por Emilio "El Indio" Fernández[9], se hacen evidentes las carencias de la sociedad rural, aquellas que le orillaban a dejar la vida precaria, la cinta ejemplifica como tras las sequias de años en la tierra natal, se comprometía la existencia misma por lo que resultaba indispensable la búsqueda de mejores oportunidades, viéndose obligados a viajar a la capital del país, en donde el panorama cambia en todos los sentidos.



Fig. 4 - Nosotros los pobres. Fuente: Monsiváis:1993, p.63

La arquitectura vertical hace su aparición en la trama, como muestra del impactante cambio, se había dejado el jacal de adobe, entre tierras de arado y yunta de bueyes, para llegar a la ciudad con automóviles e imponentes construcciones, la historia va guiando en una trasformación del hábitat, del jacal a la vecindad, para luego dar paso a la vivienda improvisada, el denominado "paracaidismo" de predios, dejando en claro cada vez más, la disparidad de la sociedad cuando por fin la protagonista consigue empleo en una lujosa residencia capitalina. El México de los años cincuenta mostraba claramente avances arquitectónicos, evidentes cuando tras vueltas del destino pueden adquirir un "apartamento ultramoderno", arquitectónicamente se exponía entonces todas las cualidades que se ofertaban con la modernidad, luz, agua fría y caliente, a la que solamente la clase acomodada tenía acceso, drenaje, confort de la burguesía mexicana que como en toda historia de amor, fue hecho a un lado para salvar al sentimiento, regresando al poblado y el hogar de adobe que brindaba felicidad.

Otro rumbo tomaron las cintas en las que aunque también se visualizan los estratos sociales extremos, lo importante era enaltecer la humanidad y solidaridad mexicana que a pesar de la pobreza se externaba, ejemplo de ello el filme de 1948 *Nosotros los pobres* (ver fig. 4)[10], dirigida por Ismael Rodríguez en la que la realidad, a decir de Juan Manuel Aurrecoechea, "…es también, en todos los sentidos, *un lugar común* en el que nos reconocemos los miembros de esa comunidad imaginada llamada México."[11] Es una cinta de esencia multi protagónica, en la que uno de los actores principales es el espacio, visto este como el que hace converger la diversidad física, moral e intelectual entre los personajes, logrando

[9] La película muestra el año 1951 como fecha de realización, si embargo la biografía autorizada de Jorge Negrete la coloca en 1950. Consultar: Negrete, D. (1987). *Jorge Negrete Biografía Autorizada*. México: Diana, p. 389.

[10] La fecha en los créditos principales de la película es 1948, sin embargo, algunos artículos señalan 1947.

[11] Juan Manuel Aurrecoechea, *Nosotros los pobres* en Luis Fernando, Rocha Hernández, ¡Cácaro! La época de oro del Cine Mexicano en Monos, ed. Resistencia, México,2016, p.73

homogenizar en ese contexto, el de la vecindad, el sentimiento de la nobleza, la hermandad, posible únicamente por compartir el espacio habitacional, mismo que se proyectó a la sociedad mexicana que vivía en condiciones de pobreza similares.

La conformación arquitectónica de alguna manera comulga con las casas coloniales en las que todo giraba a un patio central, incluso algunas de las primeras vecindades fueron uno de los primero reciclajes utilizando casas en desuso, iglesias abandonadas tras la implementación de las leyes de reforma, así como otros recintos, transformándolas, al distribuir sus habitaciones convirtiéndolas en pequeñas viviendas, se habían convertido en un negocio rentable de bienes raíces, sin embargo al legislar el congelamiento de rentas en 1942 comenzaron a deteriorarse, pues los dueños, no invertían la ganancia en mejoras al inmueble.

En el mismo tenor la cinta galardonada con el premio al mejor director en el Festival de Cannes en 1951, del director Luis Buñuel su cinta cumbre *"Los Olvidados"*, filmada en 1950 ventilaba con crudeza la pobreza extrema, por algunos fue catalogada como la denigración fílmica de México, por retratar ese ángulo, el de la miseria en el amplio sentido de la palabra, con tanto realismo advertido explícitamente en la parte inicial de la cinta donde en ese momento de la cinematografía mexicana solían ir los créditos.

Las locaciones se desarrollaron en el barrio de *La Romita*, en la ciudad de México, de donde Buñuel toma hechos y personajes reales, excepcionalmente documentados por la lente de Gabriel Figueroa, enmarcados por una arquitectura casi de contexto, pues es el entorno urbano el que da esencia a la trama. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), nombra a los olvidados Patrimonio Audiovisual de la Humanidad en 2003, expresando textualmente que: "*Los olvidados, filme reconocido como un clásico a nivel mundial, ha tenido una vasta influencia en el género del "realismo social" cinematográfico. La película provocó una enorme controversia al mostrar cómo el fracaso de una sociedad transforma a los niños callejeros en delincuentes, lo que constituye un persistente mal social."*[12]

3. REFLEXIONES FINALES

Se ha realizado un recorrido panorámico general que permite valorar la trascendencia del cine mexicano, en el que se dejó huella de una sociedad en trasformación con valores y tradiciones, en la cotidianidad, contextualizada con el espacio arquitectónico -urbano, en el que es reflejando, además, el peculiar carácter que da la esencia de lo mexicano.

La filmografía mexicana es en gran parte reconocida por los trabajos realizados en la "época de oro" y aunque en la actualidad han sido diversas las temporalidades de las cintas reconocidas e incluso premiadas, hasta el presente siglo XXI, no ha sido posible otro éxito igual.

El relato histórico que acompaña al cine nacional mexicano es implícito en la mayoría de las películas, en las que su trama principal es cimentada o apuntalada por los momentos más sobresalientes de la historia política y cultural de México, de esta manera, el contexto arquitectónico cumple un papel importante, el que le da sentido a la historia.

Se mencionó una mínima muestra de lo producido y proyectado de la temporalidad en comento, filmes en los que por otro lado sobresalen los personajes que le dieron voz a la historia y que influyeron de forma importante en el imaginario colectivo de la sociedad sobre lo que es México y lo que implica ser mexicano, exportando así la imagen de un país con gran diversidad cultural.

[12] Consultar *http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage/.*

BIBLIOGRAFÍA

Dávalos, F. (1985). *Filmografía del Cine Mexicano (1906-1931).* Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.

García, M.; Rivero J.M. (1966). "Esplendor y Poderío de las Haciendas Queretanas" en *Artes de México*. Año XIII No. 79/80. pp.15-22.

López, A. (2004). *Un Proyecto Alternativo de Nación Hacia un Cambio Verdadero.* México: Grijalbo.

Manrique, J. (1984). *El arte contemporáneo en Historia de México*. Tomo 12, México: Salvat.

Miranda, R. (2008). "*Meditaciones sobre la muerte: Macario"* en El portal del cine mexicano. Disponible en *http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=490#:~:text=Macario%20fue%20filmada%20del%207,1960%2C%20en%20el%20cine%20Alameda.*

Aurrecoechea, J.M. (2016). "Nosotros los pobres" en Rocha Hernández, L.M. (ed.), ¡Cácaro! La época de oro del Cine Mexicano en Monos, México: Resistencia.

Gallego, A. (2016). "*Cinematografía incluida en el Patrimonio Audiovisual de la Humanidad por la UNESCO (III): los olvidados"*. Disponible en *https://eldocumentalistaudiovisual.com/2016/04/25/cinematografia-incluida-en-el-patrimonio-audiovisual-de-la-humanidad-por-la-unesco-iii-los-olvidados/* (última consulta: junio 17 del 2020).

Monsiváis, C. (1993). *Rostros del Cine Mexicano.* México: Américo Arte.

Negrete, D. (1987). *Jorge Negrete Biografía Autorizada*. México: Diana.

Pagina oficial de UNESCO. Disponible en *http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage/* (última consulta: 12 de junio del 2020).

__. Disponible en *https://eldocumentalistaudiovisual.com/2016/04/25/cinematografia-incluida-en-el-patrimonio-audiovisual-de-la-humanidad-por-la-unesco-iii-los-olvidados/* (última consulta: mayo 29 del 2020).

Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. 2ª edición. Barcelona: Gustavo Gili.

Ramírez Huízar, J. (2018). *Espacios rancheros en la gran ciudad.* Conferencia en el IV Seminario Nacional de Locutores Charros. Congreso Nacional Charro Zacatecas 2018.

Serna, E. (1993). *Jorge el bueno*. Tomo 3. México: Clío.

__(1993b). *Jorge el bueno*. Tomo 1. México: Clío.

__(1993c). *María Félix. La Doña. Todas mis guerras*. Tomo 2. México: Clío.

FILMAR LA CIUDAD: MADRID Y SU ESPACIO URBANO EN EL CINE DE BASILIO MARTÍN PATINO

Filming the city: Madrid and its urban space in Basilio Martín Patino's films

Javier San Andrés Corral
Universidad Complutense de Madrid
jsanan01@ucm.es

Resumen

A lo largo de su trayectoria como cineasta, Basilio Martín Patino mostró una persistente preocupación por la ciudad. A través de la representación del espacio urbano, el director desplegó un cine de vocación documental y fuerte sentido realista y, al propio tiempo, de hondo sentido subjetivo. En su producción cinematográfica, Salamanca y Madrid adquirieron un papel protagonista, reflejo del sentido semántico y semiótico que el realizador otorgó al espacio fílmico. Así lo indicó en varios de sus artículos de crítica cinematográfica y en su texto teórico sobre el montaje. Su pretensión era doble: comprender la ciudad y expresar a través de ella sus inquietudes intelectuales y su relación con los dos espacios en los que vivió y se formó como cineasta. Este trabajo se ocupa de la representación de Madrid en las obras que Martín Patino dedicó explícitamente a indagar en la identidad y la realidad de la ciudad, *Paseo por los letreros de Madrid* (1968) y *Madrid* (1987). Con ello se pretende reflexionar sobre la estrecha relación entre la ciudad y el cine, que pretende un encuentro interdisciplinar entre la historia urbana y los estudios sobre cine.

Palabras clave

Ciudad, cine, espacio, Madrid, Basilio Martín Patino, Nuevo Cine Español.

Abstract

Along his career as a filmmaker, Basilio Martín Patino showed a persistent concern about the town. Through the representation of the urban space, the director unfolded a realist cinema with a subjective sense. In his cinematographic production, Salamanca and Madrid acquired a main role, as a reflection of the semantic and semiotic sense which Martín Patino gave to the filmic space. He revealed his effort in many of his works as cinematographic critic and in his text about the editing. His double aspiration consisted in understanding the town and expressing his inquisitiveness and his relationship with the spaces in which he lived and he educated as a filmmaker. This work analyses the representation of Madrid in films that Martín Patino dedicated to investigate the identity and the reality of the city, *Paseo por los letreros de Madrid* (1968) y *Madrid* (1987). The objective is reflecting on the narrow relationship between town and cinema, from a interdisciplinary perspec

Keywords

Town, cinema, space, Madrid, Basilio Martín Patino, New Spanish Cinema, Madrid.

1. INTRODUCCIÓN

La representación del espacio urbano fue una de las principales preocupaciones de los cineastas adscritos al modo de representación moderno. Para André Bazin (1990: 327), los escenarios urbanos constituyeron una de las razones de la superioridad estética del neorrealismo italiano. La ciudad ofrecía, además, un amplio catálogo de recursos para poner en práctica el lenguaje subtextual de la moderna cinematografía. El bullicio de los barrios populares y la soledad de los suburbios y los descampados les permitió plasmar la angustia existencial de la posguerra y, captar los signos ópticos y sonoros puros de la imagen-tiempo que reemplazó al cine narrativo clásico (Deleuze, 1987). En los nuevos cines de los años sesenta, la ciudad afianzó su protagonismo cinematográfico. Además de su valor estético y comunicativo, presente ya en los orígenes del cinematógrafo y en las sinfonías de ciudades del período de entreguerras (Lorente, 2016), el espacio urbano adquirió una fuerte carga subjetiva, pues, a través de la representación de Roma, Milán, París, Praga o las ciudades industriales inglesas, cineastas como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Miloš Forman, Tony Richardson o Karel Reisz reflejaron sus preocupaciones intelectuales y generacionales (Hueso, 2014; Camporesi, 2014), en el marco de una cultura disidente que dio forma a una reivindicación del derecho a la ciudad (Lefebvre, 2017).

En España, los realizadores del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona mostraron una clara vocación realista, que les condujo a recurrir con frecuencia a los escenarios populares y suburbiales de Madrid y Barcelona (Sánchez Noriega, 2014; Poyato, 2014). En esos ambientes, los cineastas formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) a finales de los cincuenta, encontraron el espacio ideal para plasmar su disidencia generacional y política, que pronto se topó con la reacción de la dictadura y el establishment cinematográfico franquista. Los cortes y el boicot sufridos por *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) evidencian las escasas posibilidades con que contaron los nuevos cineastas para filmar la gran ciudad, desde una postura existencialista que trascendía las líneas marcadas por autores como José Antonio Nieves Conde en *Surcos* (1951) y Marco Ferreri en *El pisito* (1958). Algunos de los colegas y alumnos de Saura en el IIEC, como Miguel Picazo, Mario Camus y Basilio Martín Patino, también vieron frustrada su voluntad de elaborar un cine realista focalizado en la gran ciudad, al que dedicaron sus prácticas en el instituto o, como en el caso de Camus, una de sus primeras películas comerciales, *Young Sánchez* (1964).

La reacción institucional y comercial contra los dramas suburbanos del Nuevo Cine Español impulsó a los integrantes del colectivo a filmar en pequeñas ciudades, siguiendo el camino emprendido años antes por José Antonio Bardem en *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963) y por Luis García Berlanga en *Plácido* (1961). Las capitales de provincia, escenarios aparentemente atemporales, atópicos y sin identidad propia, parecían representar una suerte de negación del tiempo histórico (Cueto, 2003: 131; Ríos Carratalá, 1999), que, *a priori*, podía propiciar una vía posibilista hacia el realismo dulcificado pretendido por José María García Escudero, como él mismo había defendido algunos años antes de ocupar por segunda vez la Dirección General de Cinematografía, al animar a los cineastas a que retrataran la "cara buena y sana de la provincia", en contraposición con la visión crítica de Bardem (García Escudero, 1958: 287). Pronto, sin embargo, quedaron patentes las intenciones disidentes de Francisco Regueiro en *El buen amor* (1963), Miguel Picazo en *La tía Tula* (1964), Basilio Martín Patino en *Nueve cartas a Berta* (1966) y Carlos Saura en *Peppermint Frappé* (1966). En ellas, la inocua cotidianidad provinciana se había convertido en un recurso para mostrar la represión moral y la complacencia mesocrática en la España desarrollista, que ellos mismos habían experimentado en carne propia, en tanto que muchos de ellos habían nacido en provincias, donde habían impulsado las actividades cineclubísticas (Monterde, 2003)[1].

Como ocurrió en el caso de Miguel Picazo, al elegir Guadalajara para el rodaje de su adaptación de la novela de Unamuno, Basilio Martín Patino optó por Salamanca para su ópera prima. Su elección respondió a su conocimiento de la ciudad, en la que había vivido la mayor parte de su vida, y a su potencialidad para reflejar el conflicto generacional de la trama (Martín Patino, 2009). Pero, al lado de este factor instrumental, la película muestra la presión de un ambiente social e intelectual que había condicionado su propia relación con la ciudad, de la que tuvo que marcharse como consecuencia de la reacción producida por su actividad como agitador cultural y político al frente del Cineclub del SEU

[1] Varios de los alumnos del IIEC, como Basilio Martín Patino, Miguel Picazo o Antxon Eceiza relataron el papel del cineclub en la forja de su vocación como cineastas y el rechazo que despertaron sus actividades de agitación (Picazo e Iznaola, 2004; Angulo et al., 2009).

y como organizador, en 1955, de las I Conversaciones Nacionales, orquestadas por Juan Antonio Bardem y otros colaboradores de la revista *Objetivo* (Francia, 2017: 95; Gracia, 1996; Nieto y Company, 2006). Tras *Nueve cartas a Berta*, Martín Patino se consagró a la creación de un cine abiertamente disidente, de pretensiones documentales, que le valió la consideración de cineasta maldito por sus películas sobre la represión franquista, y una prolongada condena al ostracismo y la clandestinidad. En ese tránsito, la preocupación por el ambiente, y concretamente por la ciudad y el espacio urbano, fue una constante en la obra del realizador salmantino. Si bien revisitó cinematográficamente Salamanca en varias de sus películas posteriores (*Los paraísos perdidos*, *Octavia*), su interés por captar el espíritu de la ciudad le llevó a filmar Madrid, ciudad en la que se había instalado y a la que dedicó *Paseo por los letreros de Madrid* (1968), codirigida con José Luis García Sánchez, *Madrid* (1987), una ficción semidocumental sobre la experiencia de un cineasta que realiza un documental sobre la ciudad en la Guerra Civil, *Homenaje a Madrid* (2004), un tributo a la ciudad tras los atentados del 11-M, y *Libre te quiero* (2012), donde filmó la movilización de los madrileños tras el 15-M.

Esta comunicación aborda la representación de Madrid en el cine de Basilio Martín Patino. Para ello, se analizan varias de las películas y textos en los que el realizador proyectó sus inquietudes intelectuales, políticas y artísticas tomando como referencia la ciudad y su espacio urbano. Con ello, se pretende un mejor conocimiento de la relación entre la ciudad y el cine, patente en la obra de varios cineastas del NCE, como Carlos Saura, Miguel Picazo y Mario Camus, y objeto de estudio que ha adquirido una creciente relevancia en la última década, consumando un giro local en los estudios sobre cine (Navarro, 2020; Villarmea, 2014; García y Pavés, 2014; Mennel, 2008; Barber, 2006; Shiel y Fitzmaurice, 2003; Clarke, 1997). El caso de Martín Patino permite ahondar en la relación entre los intelectuales y la ciudad y reflexionar sobre el papel que el espacio urbano, cargado de signos ópticos y sonoros puros, desempeñó en el desarrollo del moderno lenguaje cinematográfico en España. Y es que, aparte de su persistente interés por filmar la ciudad, Martín Patino mostró una marcada tendencia a abordar el espacio fílmico desde una perspectiva teórica, una labor poco habitual en otros cineastas de su generación. En su caso, además, nos hallamos ante un cineasta que exploró dos ciudades de características muy diferentes: una vieja ciudad castellana, a través de la cual representó el ambiente provinciano y decadente cultivado por el cine regeneracionista de finales de los cincuenta, y la gran ciudad, un espacio complejo y desbordado por la explosión demográfica de la segunda mitad del siglo XX, donde la cultura popular y el cosmopolitismo atrajeron su atención en los setenta y los ochenta.

2. TIEMPO HISTÓRICO Y ESPACIO URBANO

A lo largo de su trayectoria, Basilio Martín Patino mostró un marcado interés por dar forma a “otra cultura cinematográfica del tiempo y del espacio” (Martín Patino, 1964: 622). Así se expresaba el realizador en uno de sus más destacados textos teóricos, una adaptación de su ejercicio de oposición a la cátedra de dirección de la Escuela Oficial de Cine, en 1964, que fue publicado en *Film Ideal*. En el texto, dedicado al montaje, Martín Patino defendió un lenguaje elíptico, capaz de “orientar y sugerir”, dirigido a representar la realidad desde la subjetividad del realizador. Ello suponía una doble ruptura, con el cine narrativo clásico, y con la “objetividad fenomenológica” del neorrealismo, defendida, entre otros, por André Bazin (Martín Patino, 1964: 627). La representación de la ciudad y el espacio urbano adquirieron, así, el valor propio de un lugar, un espacio subjetivo y experiencial (Tuan, 2002), que estuvo muy presente en la obra del realizador. Esta visión de la ciudad cinematográfica explica las críticas que Martín Patino formuló tanto a la obra de Walter Ruttmann, *Berlín, sinfonía de una metrópoli* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Ruttmann, 1927) como a los realizadores de la Nouvelle Vague, que, con la excepción de Jean-Luc Godard, mostraban, a su juicio, una marcada “desconexión temporal y espacial” respecto de la realidad (Martín Patino, 1960).

La elección de Salamanca y los pueblos de su provincia como escenarios de su filmografía inicial[2] revelan la pretensión de Martín Patino por mostrar esa realidad subjetiva de la que hablaba en su trabajo teórico.

[2] En 1955, Martín Patino proyectó una película documental, de resabios azorinianos sobre los viajeros de un tren que se desplazaban de Madrid a Salamanca (Martín Patino, 1955). Su primera película, Imágenes de un retablo (1955) fue un documental cargado de signos ópticos puros, sin sonido, de las tablas de Nicolás Florentino en la catedral vieja de Salamanca. En El Noveno (1961) se ocupó de las fiestas de San Felices de Gallegos.

Pero, incluso entonces, el realizador había mostrado un acusado interés por filmar Madrid, ciudad con la que mantenía una estrecha relación intelectual, pues fue en ella donde se había formado como cineasta. En *Tarde de domingo* (1960), el cortometraje que filmó como práctica de fin de carrera en el IIEC, la ciudad adquirió un valor contextual, para relatar el conflicto intergeneracional que luego desarrolló en *Nueve cartas a Berta*. Aunque, en la película, Martín Patino recurrió a la "atmósfera interior (…) de los primitivos holandeses" (Martín Patino, 1961: 5), el rumor de la calle se convirtió en un contrapunto del silencio que envolvía a la joven protagonista en su anodina existencia. Con todo, fue en *Nueve cartas a Berta* donde Madrid adquirió entidad cinematográfica propia por vez primera en el cine de Martín Patino. La ciudad sirvió al realizador como contraposición de Salamanca, escenario principal del conflicto de Lorenzo entre la moral dominante recibida de sus padres y la libertad que aspira a conquistar tras regresar de un viaje a Londres. Madrid aparece en la película como un espacio de libertad y disidencia, donde los jóvenes universitarios que se alojan en modernos colegios mayores (la Casa de Brasil es una de las localizaciones de la película) debaten sobre el pensamiento de Antonio Gramsci, mientras los universitarios salmantinos deben conformarse con escuchar clases magistrales sobre el pensamiento de Carl Schmitt.

Tras estrenar su ópera prima, por la que recibió la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián, Martín Patino inició el rodaje de *Rinconete y Cortadillo*, una adaptación de la novela ejemplar de Cervantes para una serie de Televisión Española, que fue prohibida y requisada por el Ministerio de Información y Turismo. A partir de ese momento, Martín Patino pasó a la semiclandestinidad y acentuó su vocación documental, que se plasmó en su siguiente proyecto, *Paseo por los letreros de Madrid*. El cortometraje, rodado en 16 mm. fue dirigido por Martín Patino –que firmó con el pseudónimo "M. Pascual" (Rubio, 2017: 17)– junto a José Luis García Sánchez. Según el propio García Sánchez ha señalado recientemente en una entrevista con Carlos Reviriego (2020), parte del material ya había sido filmado por los dos realizadores salmantinos, porque los letreros de Madrid "nos parecían graciosos", y fue montado para concurrir a un concurso de jóvenes cineastas convocado por Televisión Española.

En la película, Martín Patino y García Sánchez indagaron en la naturaleza urbana y la historia de Madrid, utilizando como hilo conductor un recorrido por las placas del callejero y los letreros de los establecimientos comerciales. Los nombres de las vías públicas, los espacios de sociabilidad y las tiendas propician una reflexión de mayor calado sobre el urbanismo, el crecimiento de la ciudad y su pérdida de identidad, que atribuyen a la deshumanización y la despersonalización reinantes. Así, frente al casco y los barrios populares, como Tetuán, plagados de carteles que evocan el pasado artesanal y festivo de la ciudad, o incluso frente a la Gran Vía –"cosmopolita y despersonalizada (…) algo desaforado, pero algo vivo"–, los realizadores constatan el nacimiento de un Madrid en las afueras –o, en ocasiones, dentro del mismo casco– cuyo "eco popular" queda "soterrado" y ahogado por el cemento. En la cinta, el análisis del urbanismo asistemático, fruto probablemente de un trabajo de documentación previo incompleto –el diseño del Ensanche, por ejemplo, se atribuye al marqués de Salamanca[3]– conduce a dirigir las críticas tanto a las colonias de Metropolitano, Fin de Semana o la Ciudad Jardín, herederas de los planteamientos utópicos de principios del siglo XX, y a los barrios de aluvión surgidos en los municipios limítrofes incorporados al municipio madrileño (Fuencarral, Barajas, Vallecas u Hortaleza) o creados ex novo para albergar a los inmigrantes que masivamente arribaban a la ciudad. La toponimia callejera, compuesta por "jeroglíficos de números y señales deshumanizados", con su "aire entre enigmático y cabalístico", parece ser una metáfora del desarraigo y la disolución y la pérdida de identidad de Madrid, frente a su casticismo y castellanismo.

La identidad real de Madrid, para los realizadores, pervivía en los espacios de sociabilidad tradicionales, como las tabernas, donde los parroquianos entablan "largos ratos en amistad", el Rastro, "nada más espontáneo y natural", el Teatro Apolo, "catedral del género chico" y los viejos cafés decimonónicos, frecuentados por los escritores románticos, los de la Generación del 98 o los de la Generación del 14 –resulta sintomática la ausencia de los poetas del 27–, frente a las cafeterías de nombres extranjeros, que "tienden al tránsito rápido". Los realizadores, así, construyeron una imagen de Madrid binaria, estilizada, algo superficial y no exento de costumbrismo. Pero a pesar de todo, Martín Patino y García Sánchez recuperaron Madrid para el cine, y elaboraron una de las primeras críticas al urbanismo racionalista que ya había empezado a transfigurar la ciudad. Con su apuesta, alejada tanto del "Madrid por defecto" y contextual habitual en el cine español de la época, como de la ciudad recreada por las

[3] El principal artífice del Ensanche fue el ingeniero Carlos María de Castro. Sobre este espacio, véase Carballo, Pallol y Vicente (2008).

comedias desarrollistas o por los dramas suburbanos del cine neorrealista (Sánchez Noriega, 2014: 226), los realizadores se aproximaron a la ciudad con la mirada de dos observadores que trataban de comprender la ciudad a la que habían llegado desde provincias y contribuyeron a formular un relato cinematográfico adscrito al moderno modo de representación, que trataba de superar el cine narrativo –todavía presente no solo en las comedias de evasión, sino también en las películas del realismo– desde un lenguaje subtextual cargado de imágenes y sonidos puros.

3. LA MEMORIA OCULTA DE MADRID

En los años setenta y, sobre todo, en los ochenta, Madrid se convirtió, implícita o explícitamente, en el escenario por antonomasia de las películas de Martín Patino. Tanto en *Canciones para después de una guerra* (1971), como en *Caudillo* (1974), el protagonismo de la ciudad fue más allá de su condición de escenario ambiental de la trama. En ambas, Madrid se muestra de una manera elíptica, subtextual e implícita, que, inevitablemente conduce a pensar que la pretensión del realizador era recrear minuciosamente el asfixiante clima político dominante en la ciudad tras la victoria nacionalista, como una representación objetiva de la realidad social española en la posguerra. Las imágenes de archivo con las que arranca *Canciones para después de una guerra* sugieren la perplejidad del realizador ante la transformación del Madrid rebelde de la Segunda República y resistente de la Guerra Civil en la capital del nuevo Estado.

Ese mismo afán por comprender la evolución de la ciudad y la pervivencia de su identidad –ya patente en *Paseo por los letreros de Madrid*– fue el eje argumental de *Madrid* (1987), película semidocumental y metacinematográfica en la que Martín Patino indagó nuevamente en la naturaleza de la ciudad, en su espacio y en su tiempo, y reflexionó sobre su oficio como realizador a propósito de las dificultades que encuentra Hans, un cineasta alemán que se resiste a realizar el encargo de un documental convencional sobre el Madrid de la Guerra Civil, pues a medida que se desarrolla el rodaje, se interesa por captar la memoria oculta de la ciudad. De la confluencia de ambas preocupaciones surgió una profunda reflexión acerca del valor de la ciudad en el cine y del cine sobre la ciudad, que cerraba el círculo de su teoría del espacio fílmico, esbozada en su texto sobre el montaje y en sus artículos de crítica cinematográfica. El realizador eligió la ficción porque "objetiva con más profundidad las conductas, las costumbres y las razones de ser" (Martín Patino, 1992). A través del monólogo interior del protagonista, trasunto del propio realizador, Martín Patino fue desentrañando su teoría sobre la ciudad en el cine. Al contemplar al pintor Antonio López pintando en la Gran Vía se pregunta si la labor del cineasta, consiste en imitar la realidad, o por el contrario, implica "retratar el tiempo, capturarlo en el espacio, poseerlo dentro de un reducido fragmento del mundo". En otra secuencia, Martín Patino, a través de Hans, aclara que su pretensión no es tanto la de un historiador como la de un arqueólogo, que reconstruye minuciosamente la cultura material recomponiendo las piezas que encuentra fragmentadas y dispersas, las combina y completa los espacios vacíos hasta que recupera su forma primigenia. Filmar la ciudad consiste en "conocer sus antecedentes, reconstruir las imágenes de lo que desapareció en el tiempo, conocer las formas de vida que han ido conformando el presente", un ejercicio que solo es posible al "captar sus silencios, sus días, su contenido, su mirada, su luz, traspasar las apariencias, sugerir".

A través de los diálogos y testimonios de intelectuales como Carlos París, Javier Sádaba, José Prat, Walter Haubrich, Enrique Tierno Galván y Antonio López –este, a través del pincel–, Martín Patino despliega su visión de Madrid, una ciudad rebelde, festiva, "contradictoria, libre, no terminada de hacer, es decir, viva", y de algunos de sus lugares emblemáticos, como la Gran Vía, una amalgama de "sueños, piedras y cemento". Su pretensión es recuperar la memoria de un Madrid popular, oculta bajo la rectificación de su pasado impuesto por la dictadura y alterada por un urbanismo invasivo. Ese Madrid popular, que Martín Patino representa simbólicamente a través de la zarzuela, subsiste de alguna manera en Lucía, la montadora que ejerce el contrapunto espontáneo a la perspectiva del intelectual profesional que encarna Hans; en Paco, el suegro de Lucía, un miliciano que mantiene vivo el recuerdo de su experiencia durante la contienda; en María Luisa, habitante de la corrala; y en los rótulos de los establecimientos comerciales del viejo Madrid, algunos de ellos ya explorados veinte años atrás en *Paseo por los letreros de Madrid*.

A lo largo de la cinta, Martín Patino amplió la geografía urbana de su cine a espacios hasta entonces inéditos, como los poblados chabolistas y la corrala. Sin llegar a formular una reflexión sistemática sobre el modelo de crecimiento urbanístico de la ciudad –sobre la que reflexiona vagamente Carlos París–, el realizador se interrogó sobre la influencia de la "escenografía" urbana en el tono "áspero o cordial" de la ciudad. Ese renovado interés por el espacio social le llevó a filmar el pregón de las fiestas de San Isidro en la Plaza Mayor, las verbenas y las atracciones de feria en la Pradera. Al propio tiempo, el realizador indagó en las relaciones de vecindad en la corrala, un aspecto hasta entonces no explorado en sus películas documentales, como *Paseo por los letreros de Madrid*, donde el continente parecía adquirir mayor relevancia que el contenido humano de la ciudad.

El resultado de la aproximación godardiana (Heredero, 2017: 31) de Martín Patino a esa ciudad poliédrica, en la que coexistían el alma popular y el cosmopolitismo representado por los escritores y los artistas, fue una visión ciertamente estilizada del Madrid de la Guerra Civil, convertido en el punto culminante de una tradición de la resistencia que hundía sus raíces en el Dos de Mayo, inmortalizado por Goya, y se extendía hasta la Transición, evocada a través de las imágenes de archivo de las manifestaciones a favor de la amnistía y contra el golpe de Estado del 23-F y de las secuencias que recogen la movilización contra la OTAN y las reivindicaciones laborales de los profesores interinos frente al Ministerio de Educación. A pesar de todo ello, Martín Patino rechazaba explícitamente la idealización de la ciudad, pues, como él mismo reconoció, filmarla implicaba empatizar con ella, "aunque sea desde la animadversión". Las intervenciones de Carlos París, que se refiere a la ciudad como un "campamento sucio de logreros, burócratas, cantamañanas", y del alcalde Tierno Galván, que califica Madrid como "algo indefinido (…), una especie de síntesis en la que se producía la coexistencia de diversas comunidades", sin identidad ni personalidad propias, sirven a Martín Patino para mostrar las aristas de un Madrid imperfecto.

Con esa visión, deudora de la esencia regeneracionista que impulsó la renovación cinematográfica en los cincuenta y los sesenta, Martín Patino trató de dar cabida a distintas percepciones de una ciudad compleja y simultánea (Martín, 2017), inalcanzable para un cineasta llegado desde provincias varias décadas atrás, que aspiraba a comprenderla "por dentro", desvelar su sustrato político y cultural, desempolvar su memoria y "filmar las claves íntimas de un Madrid cinematográficamente vivido" (Martín Patino, 1992). Con ello, Martín Patino lanzó una mirada hiperrealista sobre la ciudad, a través de la cual pretendía superar la realidad objetiva (Nieto, 2006; García de la Riva, 2016; García Martínez, 2017). El interés del realizador no era reconstruir la verdad histórica, sino desvelar su presencia en el presente y reforzar la eficacia comunicativa de un cine subjetivo (Martín Patino, 2007). De acuerdo con esa idea, las películas –reconoció, a propósito de *Madrid*– "no investigan ni exploran la ciudad: la inventan o la sueñan (…) y son a veces el mejor espejo de esos idearios y de sus formas de existencia (Martín Patino, 2017: 127).

4. CONCLUSIONES

En la obra de Basilio Martín Patino, la representación de Madrid adquirió un protagonismo decisivo, como objeto intelectual y como instrumento de comunicación, que trascendió el valor contextual dominante en el cine referenciado en la capital. La reflexión sobre la naturaleza y el pasado de la ciudad permitió al realizador encauzar su conciencia ciudadana y su disidencia política, patente en sus críticas a la reconfiguración de la memoria local a lo largo de la Historia, el cambio cultural subsiguiente a la victoria nacionalista en la Guerra Civil y la apropiación del espacio por el urbanismo racionalista de los cincuenta y los sesenta. La filmación del espacio urbano y la captación del rumor de la ciudad y de su silencio permitieron al realizador, por otra parte, desplegar un lenguaje cinematográfico elíptico, en el que importaba más sugerir que relatar explícitamente. La obsesión del cineasta por la Guerra Civil, como hito fundamental de la memoria de los madrileños, dio pie a una visión disidente, pero estilizada, que, a pesar de todo, se alejaba de la idealización presente tanto en el drama neorrealista de los cincuenta como en el cine de evasión desarrollista de los sesenta. Sus películas explícitamente dedicadas a la ciudad, especialmente *Paseo por los letreros de Madrid* y *Madrid*, revelan el afán de Martín Patino de comprender la ciudad, más que de documentarla, en un ejercicio en el que la aspiración a la objetividad quedó subordinada a la aproximación subjetiva. Con todo, Martín Patino compuso un cuadro multidimensional sobre la complejidad de la ciudad, cuya máxima aspiración consistió en elucidar sus realidades menos visibles.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, J. (*et al.*). (2009). *Antxon Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica.* San Sebastián: Donostia Zinemaldia.

BARBER, S. (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano.* Barcelona: Gustavo Gili.

BAZIN, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

CAMPORESI, V. (2014). "Roma: una identidad múltiple y autocontradictoria", en GARCÍA, F. y PAVÉS, G. M. (coords.). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, pp. 311-330

CARBALLO, B.; PALLOL, R. y VICENTE, F. (2008). *El ensanche de Madrid: historia de una capital.* Madrid: Editorial Complutense.

CLARKE, D. B. (1997). "Previewing the cinematic city", en CLARKE, D. B. (ed.). *The Cinematic City*. Londres: Routledge, pp. 1-19.

CUETO, R. (2003). "A medias palabras con los ojos abiertos: la temática social en el Nuevo Cine Español", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.) (2003), pp. 121-136.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*, vol. 2. Barcelona: Paidós.

FRANCIA, I. (2017). "De Salamanca a Madrid", en RUBIO, O. M. (*et al.*). *Basilio Martín Patino: Madrid, rompeolas de todas las Españas*. Madrid: La Fábrica. pp. 95-108

GARCÍA DE LA RIVA, A. (2016). *Los espacios perdidos: acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino*. Tesis doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja.

GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1958), *Cine social*. Madrid: Taurus.

GARCÍA, F. y PAVÉS, G. M. (2014). "La ciudad en el cine: entre la realidad y la ficción", en GARCÍA, F. y PAVÉS, G. M. (coords.), pp. 9-32.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2017). La frontera y el hechizo de la eterna pregunta. En O. M. Rubio (*et al.*), pp. 79-94.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. y REVIRIEGO, C. (2020). *Conversación entre José Luis García Sánchez (director de* Paseo por los letreros de Madrid*) y Carlos Reviriego (Director Adjunto a la Programación de Filmoteca Española)*. Madrid: Filmoteca Española. Disponible en: *https://vimeo.com/417933972*.

GRACIA, J. (1996). *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

HEREDERO, C. F. (2017). A propósito de Basilio Martín Patino. Artilugios, espejos, apócrifos, trampantojos y fantasmagorías. En O. M. Rubio (*et al.*), pp. 27-38.

__(2003). "En la estela de la modernidad: entre el Neorrealismo y la *Nouvelle vague*", en HEREDERO, C. F.; Monterde, J. E. (eds.) (2003), pp. 137-162.

HUESO, A. L. (2014). "París: fantasía y realidad en las márgenes del Sena", en GARCÍA, F. y PAVÉS, G. M. (coords.), pp. 271-290.

LEFEBVRE, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.

LORENTE, J. I. (2016). "Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana", en *Revista internacional de Comunicación y Desarrollo*, 1 (4), 107-118. *http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3294*.

MARTÍN, C. (2017). "Ciudad simultánea", en RUBIO, O. M. (*et al.*), pp. 39-60.

MARTÍN PATINO, B. (1960, 15 de noviembre). "La *Nouvelle Vague*, ahora", en *Film ideal* (60), pp. 6-10.

__(1961, 1 de noviembre). "Una encuesta de nuestro cine: Patino", en *Nuestro Cine* (5), pp. 4-5.

__(1964, 15 de septiembre). "Hacia un nuevo concepto de montaje", en *Film ideal* (152), pp. 621-629.

__(1992). "Filmar Madrid", en *La Capital* (5). Disponible en: *www.basiliomartinpatino.org/escritos/filmar-madrid/*.

__(2007). "Filmar las realidades invisibles", en *Metakinema* (0). Disponible en: *http://www.metakinema.es/metakineman0s6a1.html*.

__(2009). "Mi cine, mi ciudad", en *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* (10), 45-48. Disponible en: *https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=302*.

__(2017). "A propósito de Madrid", en Rubio, O. M. (*et al.*), pp. 123-128.

MENNEL, B. (2008). *Cities and cinema*. Londres: Routledge.

MONTERDE, J. E. (2003). "La recepción del "nuevo cine": el contexto crítico del NCE", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.), pp. 103-120.

NAVARRO, A. (2020). "Bajo los techos de París (René Clair, 1930): la irrupción del sonido en la representación del espacio urbano parisino", en *Área Abierta*, 20 (1), pp. 9-25. *https://dx.doi.org/10.5209/arab.64112.*

NIETO, J. (2006). *Posibilismos, memorias y fraudes: el cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: La Filmoteca.
NIETO, J. y COMPANY, J. M. (coords.) (2006). *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: La Filmoteca.
PICAZO, M. e IZNAOLA, E. (2004). "Entrevista", en IZNAOLA, E. (coord.). *Miguel Picazo, un cineasta jienense*. Jaén: Diputación Provincial, pp. 19-58.
POYATO, P. y LUQUE, F. (2014). Barcelona: un singular poliedro de celuloide", en GARCÍA, F. y PAVÉS, G. (eds.), pp. 33-50.
RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1999). *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a* Calle Mayor. Alicante: Universidad de Alicante.
RUBIO, O. M. (2017). "Basilio Martín Patino. Madrid, rompeolas de todas las Españas", en RUBIO, O. M. (*et al.*), pp. 9-26.
SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2014). "Madrid: de la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida", en GARCÍA, F. y PAVÉS, G. (eds.), pp. 207-226.
SHIEL, M. y FITZMAURICE, T (eds.) (2003). *Screening the city*. Londres: Verso.
TUAN, Y. F. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
VILLARMEA, I. (2014). "El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Angeles en Los (2000)", en *Fotocinema* (9), pp. 35-64.

ANÁLISIS DEL ESPACIO FÍLMICO EN EL DOCUMENTAL DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Analysis of filmic space in documentary films of Interwar Period

Ángel Sancho Rodríguez
Universidad de Alcalá
angel.sancho@uah.es

Resumen

El origen del cine documental se encuentra en el periodo de entreguerras, cuando los pioneros del cine de no ficción reivindican la captación de la realidad a través de este nuevo lenguaje artístico. Entre los cineastas que defienden esta tesis se encuentra Dziga Vertov, un director que participa en la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades* con su película *El hombre de la cámara* (1929). Su obra cinematográfica y teórica influye en los primeros creadores de películas documentales, como son los miembros del *Movimiento Documental Británico*, en especial en su líder: John Grierson. En 1933 este director británico produce junto a Robert Flaherty la película *Industrial Britain*. El cine documental para Vertov y Grierson también se convierte en una forma de reivindicar al creador cinematográfico como artista con una visión propia del mundo. Tanto Vertov como Grierson persiguen su independencia como cineastas, lo que les llevará a buscar también una estética innovadora en cuanto a la fotografía que capta el espacio fílmico. Este espacio en los documentales mencionados se caracteriza por estar rodado en escenarios naturales, donde podemos observar la arquitectura industrial y las obras de ingeniería civil construidas durante el desarrollo industrial en la URSS y en el Reino Unido.

Palabras clave

Espacio fílmico, dirección de fotografía, estética, arquitectura, Vertov, Grierson.

Abstract

The origin of documentary films is in the interwar period, when the pioneers of non-fiction cinema claim to capture reality through this new artistic language. Among the filmmakers who defend this thesis is Dziga Vertov, a director who participates in the film current of the *City Symphonies* with his film *The Man with the Camera* (1929). His cinematographic and theoretical work influenced the first creators of documentary films, such as the members of the *British Documentary film Movement*, especially its leader: John Grierson. In 1933 this British director produced the film *Industrial Britain* with Robert Flaherty. Documentary cinema for Vertov and Grierson also becomes a way of claiming the filmmaker as an artist with his own vision of the world. Both Vertov and Grierson pursue their independence as filmmakers. They are also looking for an innovative aesthetic in terms of photography that captures the filmic space. In the documentaries mentioned, this space is characterized by being shot in natural settings, where we can observe industrial architecture and civil engineering works built during industrial development in the USSR and the United Kingdom.

Keywords

Filmic space, cinematography, aesthetics, architecture, Vertov, Grierson.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación que presentamos a continuación tiene como objeto de estudio general analizar los orígenes del cine documental, hecho fundamental en la historia de la producción cinematográfica, que tuvo lugar durante el periodo de entreguerras del siglo XX. Entre las principales iniciativas de los pioneros del cine documental se encuentra la filmografía de los directores de la corriente fílmica de las Sinfonías de Ciudades y el grupo de creadores cinematográficos que trabajaron juntos en el denominado Movimiento Documental Británico. A la producción cinematográfica realizada por este grupo de realizadores británicos se le empezará a denominar documental, término que es inventado para este tipo de cine por el líder del movimiento, John Grierson, en una crítica escrita por él mismo sobre el filme Moana (1926) de Robert Flaherty (Sellés, 2016: 39-40).

La transcendencia de las Sinfonías de Ciudades y del Movimiento Documental Británico en la producción cinematográfica de no ficción, pero también en el cine de ficción, ha sido muy relevante a lo largo de la historia del cine hasta llegar a nuestros días. Movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial como el Neorrealismo italiano, el Free Cinema Británico, la Nouvelle Vague francesa, el Nuevo Cine Estadounidense o el Nuevo Cine Español tendrán en el documental una clara influencia, que puede observarse en el interés de los directores de estas corrientes cinematográficas por rodar en escenarios naturales la cotidianidad de la vida de los individuos. Esto significa realizar una geografía de producción en escenarios formados principalmente por espacios urbanos donde la arquitectura real es captada en los planos de las películas, lo que constituye un testimonio visual único de las ciudades.

Tanto en las *Sinfonías de Ciudades* como en el *Movimiento Documental Británico* tendremos la posibilidad de observar los planos que captan la arquitectura de los años 20 y 30 del siglo XX, al ser la temática principal de estas películas reflejar la realidad de la sociedad del momento tal cual sucede, sin recurrir a recreaciones ficcionadas en estudios de rodaje. Esto nos permite ver y analizar la fisionomía urbana de las ciudades como nunca antes se había podido hacer, ya que no tenemos documentales anteriores a estas fechas que nos permitan visionar cómo eran las ciudades a través de imágenes en movimiento. Si bien con anterioridad a la aparición del documental existían filmaciones captando la realidad tal y cómo aparece ante la cámara cinematográfica, no son documentales propiamente dichos, ya que estaríamos ante un *Cine Documento* que carece de las características propias del cine documental, como son la teorías de Dziga Vertov sobre el montaje, que proponen dotar de una narrativa que ofrezca un punto de vista sobre la realidad a las películas que captan la realidad. La evolución del lenguaje cinematográfico conlleva la aparición del documental en el período de entreguerras a través de las teorías de Dziga Vertov, como hemos mencionado, pero también será fundamental la mayor diversidad de planos que en esta década comienzan a realizarse, acompañados de innovadores movimientos de cámara, como demostró también Dziga Vertov en el filme *El Hombre de la cámara* (1929). Fundamental será también la mayor riqueza estética que se consigue a través de la fotografía empleada en los documentales del período de entreguerras, como por ejemplo el uso de diferentes aperturas de diafragma hasta el máximo que permitían las lentes de la época (f/2,3), el uso de objetivos de diferentes distancias focales (normalmente entre 18 mm y 75 mm), así como explorar los límites de la tecnología cinematográfica en cuanto a la captación de la luz y del movimiento.

2. OBJETIVOS DEL TRABAJO

El objetivo principal de este trabajo será estudiar las vinculaciones que existen entre la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades* y el *Movimiento Documental Británico*, como origen del documental, tanto en el plano teórico como en el práctico, acotando el análisis en el marco práctico al espacio fílmico que contiene estructuras arquitectónicas o de ingeniería civil. Este análisis se centrará en dos películas concretas muy representativas de cada una de las mencionadas corrientes cinematográficas: *El Hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov e *Industrial Britain* (1933) de John Grierson y Robert Flaherty. A través de estas películas se pueden observar las características de las *Sinfonías de Ciudades* y del *Movimiento Documental Británico* para conocer más detalladamente su relación sobre todo en cuanto a la estética visual, más concretamente el trabajo de fotografía, pero también sus vínculos narrativos y de producción.

3. METODOLOGÍA

Con el fin de realizar este trabajo de investigación con el mayor rigor científico, recurriremos a la fundamentación teórica basada en un exhaustivo análisis de contenido que recurre a referencias bibliográficas para extraer de ellas una aproximación al estado actual de la cuestión que nos ocupa: las características de las *Sinfonías de Ciudades* y del *Movimiento Documental Británico*, analizadas a través de los dos documentales a los que hemos acotado el objeto de estudio: *El Hombre de la cámara* e *Industrial Britain*.

En el marco teórico de este trabajo también hemos recurrido al análisis comparado entre las dos películas indicadas para conocer las semejanzas y diferencias existentes entre las *Sinfonías de Ciudades* y el *Movimiento Documental Británico*.

Por último en el análisis práctico hemos estudiado también de forma comparada las características del espacio fílmico a través del trabajo de fotografía realizado en ambos filmes, tomando como elementos de análisis una selección de fotogramas. El estudio de la estética visual del estos dos documentales nos llevará a realizar una descripción de las estructuras arquitectónicas y de ingeniería civil, sobre todo industrial, como elementos fundamentales del espacio cinematográfico.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Orígenes del documental: la influencia del cine de Dziga Vertov sobre la producción cinematográfica de John Grierson

El objeto de estudio general descrito sería muy amplio para analizar en una comunicación, por esta razón lo hemos acotado a dos documentales: *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov e *Industrial Britain* (1933) de Robert Flaherty y John Grierson. El primer filme es uno de los documentales más representativas de la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades*, ya que Vertov en esta película pondrá en práctica las teorías sobre cine que llevaba escribiendo y realizando en los Kinoks desde 1918. La película capta la vida diaria de la sociedad soviética del momento con una cierta sensación narrativa de caos. Sin embargo esta película encuentra toda su lógica en la estructura misma del film: montar la cámara y grabar un punto determinado de una ciudad, recogerla llevarla a otro lugar de una ciudad y volverla a poner en funcionamiento para captar otro momento de la vida en la gran urbe. Por lo tanto, el aparente caos de la vida adquiere sentido a través del montaje que otorga todo un orden rítmico visual, es decir, el desorden que se observa en la vida cotidiana retratada encuentra su explicación en la fórmula visual que Vertov consigue a través del armonioso montaje de las imágenes, dotando a la película de una cadencia rítmica perfectamente sincronizada con el fragmento de vida que está captando. Desde esta perspectiva estética e ideológica se enfrenta Dziga Vertov a la temática de la urbe. El montaje, como ya hemos mencionado, será la técnica esencial a través de la cual el filme tomará la forma que el director pretende otorgar a la película. El montaje central otorga una gran relevancia a las relaciones visuales que se establecen entre cada imagen en particular y todas las demás imágenes filmadas que se podrían encontrar en el montaje final. De esta forma, se tratará de conseguir en la película el recorrido más lógico para el espectador. Las distintas interacciones que la película ofrece al espectador nos llevan a concluir que toda esta labor narrativa visual implica aportar una carga intelectual al filme, que es fruto de la perspectiva plástica del director, con la que Vertov se enfrenta a la temática de la gran ciudad[1]. Para este director soviético el cine debe ser contrario a la ficción, siempre debe tener como objetivo captar la realidad y la critica especialmente la escenificación y la actuación, llegando a polemizar con Eisenstein sobre este tema.

[1] En el filme *El hombre de la cámara* Dziga Vertov despoja a las secuencias montadas de cualquier material que no se relacione directamente con la visión de la ciudad soviética que el director ruso quiere transmitir al espectador: “entre todas estas interacciones, inter.-atracciones, inter.-empujones de las imágenes, reduciendo la multitud de intervalos a la fórmula visual que mejor expresa el tema del film. Desde esta perspectiva estética e ideológica se enfrenta Dziga Vertov a la temática de la urbe” (Lorente Bilbao, 2003: 63).

Vertov crea los Kinoks, un grupo que tenía como intención impulsar el cine, cuyo interés se centra en captar la realidad, siendo el origen del Cinéma Verité. Uno de sus postulados centrales fue el llamado Cine-ojo, que consiste en llevar a cabo una realización cinematográfica sin puesta en escena, ni intervención del equipo de rodaje en el escenario, con el fin de utilizar el montaje para conseguir la narrativa buscada en el documental.

El propio Vertov describió la finalidad que tenía el Cine-ojo en una conferencia que ofreció en París en 1929: "la historia del cine-ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica…, para sustituir la mise en scène por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma" (Lorente Bilbao, 2003: 65).

De los Kinoks también surgió el Kino-Pravda (Cine-Verdad): Noticiario soviético que consistía en rodar fragmentos de la realidad para luego montarlos siguiendo las teorías sobre montaje que Vertov publicaba mediante manifiestos.

En cuanto al filme que es objeto de estudio de este trabajo, *El hombre de la cámara*, Vertov se propuso realizar un proyecto cinematográfico en el que se mostraría cómo es un día en la vida de los ciudadanos de la Unión Soviética. La cotidianidad de las escenas captadas directamente de la realidad que aparecen en los planos de este filme es una de sus características más evidentes. Como ya hemos comentado, la aparente falta de narrativa, que podría parecer abstracta, queda descartada por los continuos planos que retratan continuamente la vida diaria en la URSS y por el homenaje al operador de cámara, y al mismo cine como medio de expresión artística, que Vertov quería hacer en este película como reivindicación del trabajo que había desarrollado durante los años 20 con los Kinoks. El trabajo de producción de este proyecto exigió mucho esfuerzo por el abundante material que fue necesario rodar, ya que se planificó unas grabaciones que suponían preparar multitud de planos en distintas ciudades de la URSS. El propio Vertov escribió que en este filme fue preciso desarrollar un trabajo más complejo que los efectuados con anterioridad en la práctica del Cine-ojo. Debido a la multiplicidad de localizaciones rodadas en el filme, se llevó a cabo una importante labor técnica y organizativa que se complementó con cierta improvisación en las localizaciones de rodaje y con la experimentación en el trabajo de montaje, como era habitual en los proyectos del cineasta ruso. Vertov huye de cualquier cliché propio del cine para conformar un experimento fílmico que surge del interés del director por explorar nuevas formas de creación cinematográfica. El rechazo de Vertov por el guión literario, los decorados y los actores, llevarán a los trabajadores involucrados en el cine-ojo a una lucha por la separación definitiva del lenguaje cinematográfico respecto del lenguaje teatral y literario. Un elemento propio del cine de la época consiste en la aparición de intertítulos durante la proyección del filme, sin embargo Vertov rechaza esta práctica, eliminando casi por completo la aparición de elementos gráficos textuales en el filme (Vertov, 1974: 99).

La película seleccionada del *Movimiento Documental Británico* para realizar este trabajo de investigación es *Industrial Britain* (1933) de John Grierson y Robert Flaherty. La razón de su elección radica en que se trata de un filme representativo del mencionado movimiento, y aunque figure como director Robert Flaherty en algunas publicaciones, en los títulos de crédito únicamente se muestra que la producción corresponde a ambos cineastas, figurando el nombre de Grierson en primer lugar. Este cineasta escocés fue el creador y director del grupo de producción documental que se formó en la Oficina General de Correos de Reino Unido (GPO) perteneciente al departamento de Relaciones Públicas. Su cometido sería realizar piezas documentales que demostraran cómo la GPO servía para unir el Imperio Británico desde el punto de vista de las comunicaciones entre sus ciudadanos. Pero antes Grierson había estado en la Empire Marketing Board, oficina creada por el gobierno británico para promover los vínculos entre Reino Unido y los distintos países que conformaban el Imperio Británico. La EMB tenía como objetivo extender el conocimiento de las distintas sociedades que conformaban el inmenso imperio colonial británico entre sus habitantes, lo que significaba principalmente captar la cotidianidad de sus vidas (Weckbecker, 2015: 29). Si bien el objetivo de la EMB era crear un mayor sentido de pertenencia y cohesión entre territorios tan diferentes desde el punto de vista geográfico, cultural y social, desde un principio la intención de Grierson no fue producir documentales propagandísticos sino hacer protagonistas de los filmes a los individuos y el trabajo que realizan para contribuir al desarrollo económico del Imperio Británico. Ejemplos de esta labor productiva serían los transportes, como elemento

fundamental de unión comercial y cultural, o la manufactura de productos industriales y artesanales, así como la actividad del sector primario, pero siempre intentando que la narrativa refleja la cotidianeidad de esas tareas y la importancia de la figura de los trabajadores. También producirá en GPO películas sobre la vida social y familiar de los trabajadores británicos. La mayor parte de estos documentales se centrarán en ciudadanos del Reino Unido, pero siempre reivindicando a la clase trabajadora.

Industrial Britain es un documental por el cual Grierson mostró un especial interés desde el principio de la gestación del proyecto. Producido mientras trabajaba para la EMB presenta una temática centrada en el trabajador y podía ser una oportunidad para expresar su visión de la sociedad, que tenía una clara influencia socialista. De hecho la mayoría de los trabajos del *Movimiento Documental Británico* se caracterizan por una ideología política muy vinculada con el socialismo, no de carácter revolucionario pero sí reivindicativo en cuanto a la importancia del trabajador dentro del sistema productivo del país y centrado en captar las condiciones de vida de la clase trabajadora. Debemos tener en cuenta que gran parte de la producción cinematográfica de este grupo de producción documental creado por Grierson se desarrolla durante los años de crisis económica que siguió al Crack del 29[2]. Aunque los directores del *Movimiento Documental Británico* tenían una importante influencia del cine de propaganda soviético de los primeros años de la década de 1920, realizaron películas patrocinadas por el Estado británico que destacan más por ser a la vez idealistas y prácticas en su tratamiento de los problemas y problemas sociales que por su sentido político propagandístico. Podemos citar varias películas sobre trabajadores de tendencia política izquierdista, como *Drifters* (1929) o *Granton Trawler* (1934) del propio Grierson. Para este cineasta británico la película documental debería proporcionar un tratamiento creativo de la actualidad, pero además se dio cuenta de que también se podían utilizar las películas documentales para transmitir valores sociales y políticos a la población. Las implicaciones políticas del enfoque de Grierson parecen marxistas: el cine debía usarse para informar a la gente sobre las causas materiales y políticas de los grandes problemas sociales. Pero, de hecho, evitó el dogma marxista, y produjo películas destinadas no solo a educar, sino también a alabar e iluminar a la condición humana. En este sentido, lo práctico y lo estético, es decir, los dos grandes objetivos cinematográficos del *Movimiento Documental Británico* se equilibraron para crear una producción documental que estableció buena parte de las bases fundamentales del documental como género cinematográfico. Aunque su papel principal consistía en ofrecer información y servir como elemento educativo, buscando cumplir con los intereses del gobierno británico, el movimiento también ofreció a los cineastas bastante libertad para la experimentación creativa. El desarrollo de la producción cinematográfica de no ficción en las décadas de 1920 y 1930, en particular en Rusia, Alemania y Gran Bretaña, estuvo muy vinculado a la política gubernamental en cuanto a su financiación. Sin embargo, en Gran Bretaña, los cineastas que participaron en el *Movimiento Documental Británico* se consideraban parte de un grupo, trabajando con un líder del movimiento, Grierson, desde una base teórica común y buscando objetivos colectivos, más allá de las cuestiones políticas que pretendía difundir el gobierno británico (Barsam, 1973: 89).

El papel de Flaherty en *Industrial Britain* quedó prácticamente relegado al de operador de cámara, pues será Grierson quien llevará la mayor parte del peso creativo del proyecto y quien impone su visión sobre cómo debe realizarse el documental (Ibídem, 1973: 92). El cineasta escocés concebía el documental como una forma de desarrollar una narrativa que debía construirse a través del montaje. Esta narrativa partía de la visión que tenía el creador del documental sobre el tema tratado, pero siempre a partir de planos que captasen la realidad. Grierson era principalmente un gran admirador de Vertov y recibió su influencia tanto teórica, a través de los manifiestos que publicó el director ruso, como de las películas que realizó. También tenía una gran influencia de la estética que caracterizaban los filmes de Vertov, muy relacionada con las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo con el futurismo. La influencia del discurso político sobre la narrativa cinematográfica que defendía Vertov era seguido por Grierson, aunque con los matices que el documentalista británico tenía en cuanto a su visión más humanista arraigada en la democracia. Pero también compartirá con Vertov y otros directores que participaron en la corriente cinematográfica de las *Sinfonías de Ciudades* el interés por la exploración

[2] A partir del año 29 y a lo largo de buena parte de la década de los años 30 muchos países sufrieron problemas económicos debidos a la excesiva especulación en bolsa, el endeudamiento masivo de los inversores con los bancos y de éstos con los bancos centrales de los países, y también como consecuencia de la pérdida del patrón oro en Estados Unidos, debida a una sostenida inflación en los mercados internacionales que no pudo ser cubierta con las reservas en oro de los bancos centrales. Reino Unido, por ejemplo, adoptó una política arancelaria muy protectora con sus productos para intentar salir de la crisis (Aldcroft, 1989: 98-123).

estética en cuanto a iluminación y captación del movimiento y de las formas a través de la fotografía cinematográfica en blanco y negro. El enfoque de Grierson sobre el cine documental durante la década de los años 20 y hasta mediados de los años 30 fue muy cercano a cómo entendían este medio de expresión artística los directores de las *Sinfonías de Ciudades*. Grierson sentía admiración por el cine de Walter Rutttmann y su filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) y por las películas de Alberto Cavalcanti, en particular *Rien que les heures* (1926), a las que valoraba sobre todo por suponer una renovación de la producción cinematográfica al centrarse en captar la realidad, alejándose del cine de ficción más comercial y vinculado a una narrativa convencional próxima a la novela decimonónica. Pero también destacaba de las *Sinfonías de Ciudades* su exploración estética en cuanto a la fotografía cinematográfica y sus innovaciones para captar la luz, así como el uso de planos con angulaciones y encuadres innovadores respecto al trabajo de realización, que se diferenciaba en gran medida de una producción cinematográfica de ficción más convencional en estos aspectos técnicos. Como ya hemos comentado, muchas de estas novedades en el ámbito cinematográfico se relacionaban directamente con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX (futurismo, expresionismo, constructivismo, nueva objetividad, dadaísmo, etc.). Grierson valora también de las *Sinfonías* elementos esenciales del montaje cinematográfico como son la experimentación con el tempo, el ritmo y "la orquestación del movimiento". De hecho en artículos como *Primeros principios del documental* (1932), escrito por el propio Grierson, enfatizó la relación entre poesía y cine, explorando la importancia de todas las características que configuran la imagen en el cine documental (Marcus, 2009: 191). El mismo Alberto Cavalcanti participará en el *Movimiento Documental Británico*, colaborando con Grierson a través de sus documentales realizados en el seno del GPO. En esta época de trabajo en Reino Unido realizará *Coal Face* (1935), *Line To The Tschierva Hut* (1937) y *We Live In Two Worlds* (1937). Cavalcanti se integró plenamente en el grupo realizando diferentes tareas en la producción de documentales del GPO. Sus funciones podrían ir desde la dirección a la producción, pasando por operador de cámara o técnico de sonido. Esta era la filosofía de trabajo que Grierson estableció en el *Movimiento Documental Británico*: todos los profesionales debían estar preparados para desempeñar cualquier función en los proyectos documentales que realizaron durante los años 30. En opinión de Grierson los miembros más jóvenes del grupo se beneficiarían de colaborar y aprender de cineastas como Robert Flaherty o del propio Cavalcanti. Cuando Grierson fue contratado por el gobierno canadiense para organizar la fundación de la National Film Commission en 1937, Cavalcanti asumió en parte el trabajo de liderazgo que desempeñaba Grierson en el GPO (Davis, 2016: 39).

Sin embargo Grierson fue evolucionando a lo largo de la década hacia posiciones cada vez más políticas, dando prioridad a los temas más sociales de temática política y subordinando cualquier intención estética a este fin (Marcus, 2009: 192). Durante la década de los años 30 la sociedad se fue politizando cada vez más y el inicio de la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de inflexión en cuanto a la utilización del cine con claros fines propagandísticos en los países con regímenes políticos democráticos, que pasaron a ser más directos en cuanto al planteamiento narrativo de los documentales.

5. MARCO PRÁCTICO

5.1. La fotografía en el cine en blanco y negro como elemento fundamental para la creación del espacio fílmico en los documentales *El hombre de la cámara* e *Industrial Britain*

Para explicar cómo se define el espacio fílmico, que puede contener elementos arquitectónicos convertidos en escenarios cinematográficos, es necesario primeramente describir las características técnicas más importantes de la cámara cinematográfica en cuanto a la captación de imágenes en movimiento. Uno de los elementos esenciales que influye en gran medida en la estética cinematográfica es la profundidad de campo, cuyas características intrínsecas, como son las sensaciones que se transmiten al espectador en cuanto al punto de atención sobre el plano, la extensión del escenario o el nivel de detalle que se percibe en los elementos que aparecen en el plano, proceden del uso de las características técnicas de la cámara y de las lentes. Efectivamente, la apertura de diafragma, la distancia focal del objetivo y la distancia entre la cámara y el plano de enfoque producen efectos diferentes respecto a la profundidad de campo. El manejo de estas variables junto con la temperatura de color de la imagen que capta la cámara cinematográfica, y la aplicación de efectos lumínicos da como resultado valores estéticos en fotografía cinematográfica. La iluminación es un componente fundamental respecto a cómo los espectadores per-

ciben los escenarios cinematográficos. También debemos tener en cuenta que los trabajos de fotografía y dirección de arte en una producción cinematográfica están muy relacionados y su unión permite crear ambientes en un filme, a partir de la selección de los colores que aparecen en los planos. En las producciones cinematográficas en blanco y negro en particular existen peculiaridades que ofrecen muchas posibilidades al director de fotografía a la hora de establecer una estética determinada en el filme. Un pintor recrea los colores de la naturaleza en su paleta y, mediante una selección adecuada de tonos y una distribución de masas cromática buscada, puede llegar a distanciarse de la imagen real con el fin de obtener una representación subjetiva propia del autor de la obra pictórica. En cambio en el cine se captan con la cámara los colores que la propia naturaleza otorga, aunque las condiciones lumínicas del estudio cinematográfico, o incluso los efectos lumínicos basados en reflectores, banderas, filtros o focos de 4.000 o 6.000 watios en exteriores, pueden falsear la temperatura de color o la intensidad lumínica real del espacio en el que se localiza una determinada secuencia cinematográfica. El cine en blanco y negro presenta unas características que reduce la paleta cromática al color blanco puro, al color negro puro y a una casi infinita gama de grises, que logra una clara distinción de los colores de la naturaleza a través de la adaptación que supone pasar esas masas de colores a los equivalentes propios de la serie monocromática de grises. Se trata de una forma de distanciarse de la representación pura de la realidad, trabajo que quedará reforzado por los efectos lumínicos empleados (Arnheim, 1996: 54). En el caso de los documentales *El Hombre de la cámara* e *Industrial Britain* tenemos claros ejemplos de la utilización de la profundidad de campo, encuadres, iluminación y temperatura de color para crear imágenes con composiciones del plano que responden a la idea estética que tenían para sus películas tanto Vertov como Grierson.

En cine la temperatura de color, el contraste de una imagen y la definición de los objetos, paisajes o personajes que aparecen en un plano dependen de la luz. Todos los filmes que pertenecen a la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades*, se rodaron en blanco y negro y contienen efectos de iluminación muy interesantes, como es el caso de *El hombre de la cámara*. También todos los documentales que pertenecen al *Movimiento Documental Británico* fueron rodados en blanco y negro y se caracterizan por el uso del contraste y de la técnica del claroscuro en fotografía. El filme *Industrial Britain* presenta en algunos planos efectos de iluminación interesantes. A continuación presentamos capturas de frames de ambas películas (Fig. 1) donde se pueden observar en las imágenes de la parte superior efectos de luz y trabajos de fotografía experimental basados en las posibilidades de rodar en condiciones de iluminación complejas. En efecto, en el plano seleccionado de *El hombre de la cámara* (imagen superior izquierda de la Fig.1) tenemos una fuente de luz direccional orientada a la ventana para atraer la atención del espectador sobre la misma. Un foco colocado frente a la ventana y un travelling de acercamiento, como movimiento de cámara para dirigir la atención del espectador, son las dos características principales de este plano. No es muy habitual en este filme la utilización de un refuerzo de luz artificial tan evidente, pero en este caso la intención de Vertov será que el público perciba y dirija su atención sobre la ventana que es el elemento central en la composición del plano. En cuanto al plano del filme *Industrial Britain* (imagen superior derecha de la Fig.1) destaca sobre todo la niebla que envuelve toda la imagen y que obliga a rodar con unas condiciones técnicas muy especiales. En primero lugar hay que tener en cuenta que el esmog que impregna completamente la imagen provoca una falta de contraste en la imagen, lo que supone un inconveniente en cuanto al enfoque. En este caso el problema se solventa utilizando un objetivo gran angular y tomando como referencia la carretilla ubicada en el cable como elemento central sobre el que se compone el plano. Este utensilio de trabajo en la mina y en la industria pesada al ser muy oscuro presenta un fuerte contraste con respecto a la niebla situada detrás, que aparece como una masa blanca informe. Otro efecto que suele provocar la niebla sobre el plano cinematográfica es la escasa profundidad de la imagen, pues con el esmog se corre el riesgo de aplanar la perspectiva. Este problema se resuelve en la imagen extraída de *Industrial Britain* con los elementos que aparecen al fondo del plano envueltos por la niebla, que permiten realizar contrastes entre los blancos de la niebla y el color oscuro de los elementos arquitectónicos industriales, que dibujan líneas diagonales y verticales en el cuadro. Rodar con estas condiciones de esmog en escenarios naturales era bastante novedoso teniendo en cuenta las características que definían la sensibilidad de la película y los objetivos utilizados en esta época.

Respecto a la arquitectura que observamos en el espacio cinematográfico definido en estas dos imágenes, en el plano perteneciente a *El hombre de la cámara* (imagen superior izquierda de la Fig.1) podemos ver una sencilla vivienda situada en un bloque de pisos de clase trabajadora en la Rusia Soviética de los años 20 del pasado siglo. En el caso de la imagen correspondiente a *Industrial Britain* (imagen superior

derecha de la Fig.1), podemos observar la arquitectura industrial propia de las Midlands inglesas a través de elementos de ingeniería industrial como son las cintas transportadoras, muy frecuentes en la industria minera y en la industria metalúrgica y siderúrgica, que tiene como elemento más visible en el plano la carretilla colgada del cable, pero también poseen gran presencia en el plano la chimenea, muy común también en la industria pesada, y los pozos de extracción minera. Las dos imágenes seleccionadas sitúan al espectador en espacios reales y cotidianos en la vida de los individuos de clases trabajadoras de la época. El espacio fílmico definido por la arquitectura urbana e industrial será auténtico protagonista de estos dos planos, ya que nos muestra dos ejemplos evidentes de este tipo de construcciones: un edificio de viviendas de trabajadores e industria minera y pesada. En definitiva, la narrativa de los dos filmes dependerá en buena parte de estos elementos arquitectónicos e industriales tan habituales en las sociedades con economías desarrolladas de la época, pues la intención principal de sus creadores será ofrecer una visión de cómo era la cotidianeidad de la vida de millones de trabajadores durante los años 20 y 30 del siglo XX.



Fig. 1 - El hombre de la cámara (1929). Dziga Vertov (Imágenes superior e inferior izquierda). Industrial Britain (1933). John Grierson y Robert Flaherty (Imágenes superior e inferior derecha). Fuente: Elaboración propia (2020)

En las dos imágenes situadas en la parte inferior de la Fig.1 también podemos observar interesantes características de la dirección de fotografía utilizada en ambos filmes, como es la captación de la luz que define la formas como masas de colores que van desde el negro hasta tonalidades muy claras. Tenemos una gran profundidad de campo en ambos casos, quedando enfocados buena parte de los elementos que aparecen en el mismo. Las imágenes nos sugieren que se han utilizado lentes angulares, con menor distancia focal, para rodar estos planos. También podemos observar que la distancia entre la cámara y los objetos enfocados es amplia. Además se ha utilizado una amplia apertura de diafragma. Estas peculiaridades técnicas nos permiten observar enfocados la mayor parte de los elementos que aparecen en el plano y podemos distinguir en ambas imágenes sus formas perfectamente definidas con el recorte que hace la luz en los contornos, aunque el resto de detalles de los elementos se perciben como una única mancha de color debido al efecto de contraste de la luz. La arquitectura captada en estos dos planos corresponde de forma predominante a la época de la industrialización con una estructura de ingeniería civil de la industria de extracción minera en el caso del plano obtenido de *El Hombre de la cámara*. En la imagen perteneciente a *Industrial Britain* aparecen en el plano las chimeneas de los hornos de la metalurgia y siderurgia típicas a finales del siglo XIX y principios del XX en la región de las Midlands inglesas. En este último plano también podemos observar la silueta de las viviendas de los trabajadores de arquitectura victoriana británica, muy relacionada con el desarrollo industrial en Reino Unido durante el siglo XIX, que destacan por sus inconfundibles chimeneas. La atmósfera de la imagen está impregnada también por el esmog, al igual que en la imagen de la parte superior de la Fig.1, producido por la utilización del carbón como principal combustible para la industria y para la calefacción de las viviendas.

El director de cine debe otorgar un valor dentro de la composición del plano a cada una de las formas que aparecen en las imágenes rodadas a partir de la fotografía en blanco y negro, teniendo en cuenta los matices que esta aporta. En general para crear el espacio fílmico con una estética determinada en una producción cinematográfica será fundamental cómo se usan las lámparas de foco, cómo se proyecten las sombras, la angulación prevista para realizar el plano, la apertura del diafragma, la elección del cuadro, su exposición ante la luz del sol, cómo captan y reflejan la luz natural o artificial los filtros de iluminación, etc. Todos estos elementos de fotografía sirven para llevar a cabo una estética en fotografía donde predomine por ejemplo el claroscuro, que permite obtener un predominio del contraste de las

formas sobre los fondos, o, por el contrario, utilizar una luz intensa general, buscando menos matices para lograr una imagen más plana. En definitiva, la dirección de fotografía en el cine supone uno de los elementos más importantes para dotar de valor estético al filme. La utilización de las posibilidades ofrecidas por la fotografía conlleva añadir nuevos significados, además de los aportados por el guion, la dirección de arte o el trabajo realizado por los actores siguiendo las directrices marcadas por el director del filme. Pero en particular la fotografía es el trabajo más importante respecto a cómo perciben los espectadores el espacio fílmico y cómo se captan las estructuras arquitectónicas o de ingeniería civil.



Fig. 2 - El hombre de la cámara (1929). Dziga Vertov (Imagen izquierda)
Industrial Britain (1933). John Grierson y Robert Flaherty (Imagen derecha)
Fuente: Elaboración propia (2020)

Hemos seleccionado dos capturas para demostrar cómo la dirección de fotografía aporta al filme un importante valor estético, que añade significado a la imagen y sirve además para configurar el espacio fílmico (Fig.2). En estos dos planos podemos observar a dos trabajadores de la minería con una iluminación que aporta un fuerte contraste en cuanto a los colores que son predominantes por zonas del plano. De esta forma, las figuras de los mineros destacan por los colores claros que definen sus espaldas, mientras que los túneles de la mina, al estar subexpuestos a la luz, permanecen en penumbra configurando manchas de color oscuras.

En estas imágenes observamos dos escenarios también relacionados con la industrialización. En concreto con el trabajo de extracción minera. Son dos espacios fílmicos oscuros por no recibir luz del sol. En la imagen correspondiente a *El hombre de la cámara* (imagen izquierda de la Fig.2) observamos tres puntos de luz: el primero, situado en la parte izquierda del plano, ilumina al minero, el segundo, ubicado en la parte central del plano, se dirige a dar visibilidad al operador de cámara y el tercero, que estaría situado fuera del cuadro en la parte derecha, tiene como función principal dar visibilidad al túnel y permite al espectador dar continuidad a este espacio angosto a través del fuera de campo. En la imagen perteneciente al filme *Industrial Britain* (imagen derecha de la Fig.2) la iluminación corresponde a un único punto de luz centrado sobre el minero. En ambos casos existe un fuerte contraste de iluminación provocando un efecto de claroscuro que destaca a las figuras humanas sobre los túneles de la mina. Aún así en las dos imágenes se perciben las estructuras de la mina como son los railes de las vagonetas en el plano de *El hombre de la cámara* o los soportes de madera y una vagoneta en el plano correspondiente a *Industrial Britain*. De esta forma el escenario cobra gran protagonismo al suponer una ambientación fundamental para destacar el duro trabajo realizado en las minas y ensalzar la figura del minero, que trabaja durante largas jornadas en el interior de las angostas galerías construidas a partir de los diseños desarrollados por lalos ingenieros de minas.

Evidentemente la dirección de arte en cuanto al vestuario también colabora en dotar de la estética adecuada a los personajes que participan en un filme, lo que unido al trabajo de dirección de fotografía consigue una congruencia a la hora de construir visualmente una película cinematográfica en blanco y negro, que claramente diferencia visualmente las formas como si fueran manchas de color blanco y negro (Arnheim, 1996: 55). Le estética que podemos observar en los siguientes planos seleccionados (Fig.3) no procede de un vestuario creado específicamente para *El Hombre de la cámara* e *Industrial Britain*. Al captar directamente la realidad en estas películas tanto el vestuario como el escenario corresponden a elementos habituales de trabajo de los dos individuos que vemos en las capturas. Estamos ante dos documentales cuyo objetivo es dar a conocer al público el trabajo diario que realizan los obreros y dignificarlo como parte fundamental del desarrollo económico de una sociedad. En ambas imágenes vemos una fuerte diferencia de color entre el intenso blanco de las llamas de la fundición (*El Hombre de la cámara*) y de la bata del operario en la industria de maquinaría de precisión (*Industrial Britain*), y los colores oscuros que sirven para marcar la silueta del obrero y de otros elementos de la fundición en el plano perteneciente al filme de Vertov, y para separar el fondo arquitectónico industrial que aparece subexpuesto a la luz en la película de Grierson y Flaherty. El contraste es absolutamente necesario

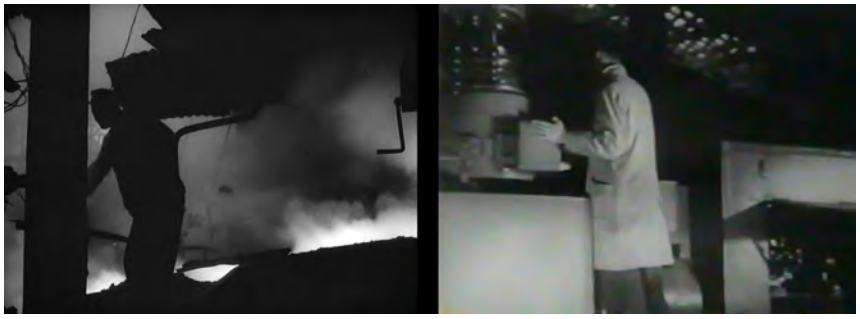


Fig. 3 -El hombre de la cámara (1929). Dziga Vertov (Imagen izquierda)
Industrial Britain (1933). John Grierson y Robert Flaherty (Imagen derecha)
Fuente: Elaboración propia (2020)

para dotar de valor estético al plano seleccionado en *El Hombre de la cámara*, que consigue crear una atmósfera a la vez espectacular e inquietante donde se observa el efecto del humo y del fuego en contraste con el obrero que pasa largas jornadas de trabajo en este entorno rodeado por la fuerza de este elemento en el que se funde el metal. En el caso de la captura de *Industrial Britain* destaca una atmósfera no tan espectacular y más centrada en el trabajo técnico de la industria de maquinaría de presión. El uso del claroscuro en este caso sirve para destacar la figura del trabajador en primer término y atraer la atención del espectador sobre el operario dejando subexpuesto el fondo.

En cuanto al escenario como espacio físico observamos nuevos ejemplos de arquitectura industrial con una gran profundidad de campo, quedando enfocados tanto los elementos en primer término del plano perteneciente a *El Hombre de la cámara*, como los elementos del fondo entre los que podemos apreciar escaleras y pasarelas de la enorme nave industrial en la que se desarrolla la actividad siderúrgica. En la captura de *Industrial Britain*, al tratarse de una industria relacionada con la tecnología del vidrio, el escenario destaca más por mostrar maquinaria sofisticada ubicada en una nave industrial. En esta imagen se puede observar un gran tragaluz en la parte superior del plano, por el que entra luz natural del exterior, quedando todo el conjunto enfocado con gran profundidad de campo al utilizar también en este caso un objetivo angular.

Con una fotografía en blanco y negro los rostros de las personas rubias son retratados con un destacado pálido, cuyo pelo y cejas también parecen blancos. Las personas de pelo oscuro, en cambio, poseen un interesante contraste entre el blanco de la piel y el cabello oscuro, que destaca sobre la piel. Se puede establecer cierta similitud entre la captación de la realidad en general y, en particular, del rostro humano que realiza la cámara cinematográfica con fotografía sin pigmentación y la representación de una figura conseguida a través de la técnica litográfica o del grabado en madera. El cine con una fotografía en blanco y negro tiene la cualidad de impregnar de cierta irrealidad los rostros de los actores, pues aparecen ante el espectador como una creación de los responsables artísticos del filme. La composición de la imagen cinematográfica en blanco y negro posee una paleta cromática formada únicamente por masas negras, blancas y grises, líneas negras sobre un fondo blanco y líneas blancas sobre un fondo negro. Sorprende que en base a estos únicos colores se puedan sustituir toda la variedad cromática, compuesta por las múltiples temperaturas de color que definen toda la variedad cromática desde los colores fríos a los cálidos. En una comparativa con la música, el cine en blanco y negro serían unas intensidades de sonido concretas organizadas en escalas y únicamente se utilizan estos sonidos en una determinada composición. La música sería imposible sin tonos e intervalos fijos y, de igual manera, las artes gráficas para tener valor formal requieren que el medio técnico con el que se ha realizado la obra permita una nítida definición de la forma. El cine en blanco y negro permite esta perfecta definición, pues las grandes producciones cinematográficas norteamericanas y europeas de los años 20 y 30, presentan una fotografía perfectamente contrastada en blanco y negro, que no deja lugar a la confusión de formas indefinidas. Las características formales de las figuras se reconocen al primer golpe de vista. La expresividad del cine en blanco y negro permite a los creadores cinematográficos dotar a sus obras de una especial estética aunque se capte con la cámara directamente la realidad. La línea visual que siguen los documentales en blanco y negro no se corresponde exactamente con la gama cromática a color que podemos observar en el mundo real, de igual forma que la tecnología cinematográfica sólo es capaz de falsear la tercera dimensión espacial, incluyendo la sensación de profundidad en el plano que provoca la estereoscopía, que no deja de ser una ficticia forma de percibirla. Una característica esencial del plano cinematográfico es la sensación de similitud con el espacio real, ya que la imagen de un filme es tan poderosa que nos hace obviar su carácter plano, concediendo al espacio fílmico la tercera dimensión. De esta forma, el espacio fílmico coincidirá con el espacio arquitectónico y urbanístico y, en definitiva, con el espacio real en las dimensiones que lo conforman: tres dimensiones (Aumont et al, 1996: 20-21).



Fig. 4 - El hombre de la cámara (1929). Dziga Vertov (Imagen izquierda)
Industrial Britain (1933). John Grierson y Robert Flaherty (Imagen derecha)
Fuente: Elaboración propia (2020)

La tecnología cinematográfica ofrece la posibilidad a los directores de fotografía de crear imágenes en blanco y negro muy personales que reinterpretan la estética de los escenarios rodados. Las imágenes que exponemos a continuación (Fig.4) captan dos obras de ingeniería civil como son los puentes. En ambos casos podemos observar cómo se representa a través de la película fotoquímica en blanco y negro las estructuras de hierro tan características de las infraestructuras que surgen con la revolución industrial. Volvemos a percibir una gran angularidad y profundidad de campo en los planos que permiten enfocar la mayor parte de los elementos que aparecen en el cuadro. No podemos observar los puentes completos, sólo una parte de los mismos. Quedando el resto de las estructuras en la imaginación del espectador fuera del cuadro, y será el público el que acabe componiendo el espacio completo en su mente. En el plano de cine el espacio que llena el cuadro es una elección del director, lo que permite crear espacios cinematográficos que contienen elementos que no tienen por qué coincidir exactamente con el objeto real representado.

En el caso de la imagen correspondiente a *El Hombre de la cámara* (imagen izquierda de la Fig.4) se trata de un puente a gran altitud realizado en metal como material de construcción principal y sólo podemos observar a través del cuadro su parte central. Respecto al plano perteneciente a *Industrial Britain* (imagen derecha de la Fig.4), la infraestructura captada por la cámara cinematográfica es otro puente: en este caso el popular *Tower Bridge*, que supone una de las obras de ingeniería civil más importantes de la capital británica. A través de la imagen observamos las pasarelas metálicas alzándose. Un elemento a destacar en el plano consiste en una de las dos torres del puente de estilo neogótico, que puede apreciarse en la imagen. Las formas que componen las pasarelas con la torre al fondo se estructuran en el espacio encuadrado por la cámara cinematográfica como figuras geométricas que dan una sensación de imagen abstracta al cuadro.

6. CONCLUSIONES

Después de realizar el análisis teórico y práctico, hemos observado que existe una relación evidente entre la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades* y el grupo de cineastas que compone el *Movimiento Documental Británico*. Más concretamente esta vinculación se produce entre Dziga Vertov y John Grierson. Siendo Dziga Vertov uno de los directores fundamentales de las *Sinfonías de Ciudades*, tanto por su película *El Hombre de la cámara* (1929), como por sus teorías sobre montaje y realización cinematográfica, su influencia en la historia del cine ha sido muy importante. Podemos afirmar que sus aportaciones al cine tuvieron gran transcendencia en las producciones cinematográficas cuyo objetivo principal se dirigía a interesarse por la realidad social, rodando en escenarios naturales, siendo el ámbito del documental donde más influencia ha tenido. La mayor parte de los directores de las *Sinfonías de Ciudades* tomaron el cine de Vertov como una influencia importante, y otro coetáneo suyo como es John Grierson le considera también como una referencia en cuanto a su forma de entender el arte cinematográfico, que debe alejarse totalmente del cine de ficción más convencional.

Grierson a finales de los años 20 organiza un grupo de producción cinematográfica documental financiado primero por la Empire Marketing Board y más tarde por la Oficina General de Correos de Reino Unido, dos entes públicos dependientes del gobierno británico. Su intención será crear un grupo de profesionales del cine dedicados a la producción documental, aunque carezcan de conocimientos técnicos previos. Desde el primer momento el cine de Vertov es una referencia para este grupo y hemos podido estudiar esta influencia a través de dos películas concretas *El Hombre de la cámara* de Dziga Vertov e *Industrial Britain*, producida por el propio Grierson y en la que también intervino otro pionero del documental: Robert Flaherty. Con el fin de establecer un modelo de análisis riguroso,

hemos acotado el objeto de estudio a un aspecto tan importante en el ámbito cinematográfico como es el espacio fílmico, estudiándolo en ambas películas desde el punto de vista de la dirección de fotografía. Observando y analizando el espacio fílmico se pueden estudiar los elementos arquitectónicos que aparecen en los planos de las películas señaladas, otro de los objetivos de esta investigación.

De todo este trabajo podemos extraer como una de las principales conclusiones que *El Hombre de la cámara* e *Industrial Britain* no sólo tienen en común el trabajo de montaje, esencial para construir la narrativa del filme, o el tema central del documental, en este caso captar la realidad cotidiana de la sociedad del momento, en particular de los trabajadores, sino que también comparten características estéticas fundamentales como son el uso de la iluminación contrastada y de la técnica del claroscuro, la utilización de efectos de iluminación, uso de objetivos preferentemente gran angular y la elección de escenarios relacionados con la industria y los medios de transporte, donde podemos observar ejemplos de arquitectura industrial e ingeniería civil.

Hemos observado como el espacio fílmico queda definido en los planos seleccionados de estos dos documentales por una ambientación que trata de captar cómo es el entorno de trabajo y vivienda de la mayoría de la población de las sociedades soviética y británica de la época. Esta ambientación surge en gran medida de la recreación cinematográfica del espacio físico real, que corresponde a la arquitectura industrial y al desarrollo urbanístico relacionado con las viviendas destinadas a una población obrera creciente en los principales núcleos industriales de estos dos países.

BIBLIOGRAFÍA

ALDCROFT, D. H. (1989) *Historia de la economía europea (1914-1980)*. Barcelona: Editorial Crítica.
ARNHEIM, R. (1996) *El cine como arte*. Barcelona: Editorial Paidós
AUMONT J.; BERGALA A.; MARIE M.; VERNET M. (1996) *Estética del cine*. 2ª edición. Barcelona: Paidós Comunicación.
BARSAM, R. M. (1973). *Nonfiction Film: a critical history*. Bloonmington: Indiana University Press.
DAVIS, T. S. (2016). *The extinct scene: late modernism and everyday life*. Nueva York: Columbia University Press.
LORENTE BILBAO, J. I. (2003) “Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe” en Revista Zainak. Nº 23, pp. 55-69. Donostia: Eusko Ikaskuntza. Universidad del País Vasco.
MARCUS, L. (2009). “The creative treatment of actuality: John Grierson, Documentary Cinema and ‘Fact’ in the 1930s” en BLUEMEL, K. (ed.), *Intermodernism: Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
SELLÉS, M. (2016). *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.
VERTOV, D. (1974) *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Uruguay: Ediciones de la Flor.
WECKBECKER, L. (2015). *Governing Visions of the Real The National Film Unit and Griersonian Documentary Film in Aotearoa/New Zealand*. Bristol: Intellect Ltd.

LA CIUDAD (RE)CREADA, LA URBE FILMADA: LA NARRACIÓN DE LA METRÓPOLIS EN "A ROMA CON AMOR" (WOODY ALLEN, 2012)

The filmed and (re)created city: the narration of the metropolis in 'To Rome with love' (Woody Allen, 2012)

Mónica Tovar-Vicente
ESNE - Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología (Madrid)
monica.tovar@esne.es

Resumen

Roma, plató cinematográfico. Roma, ciudad fílmica. La capital italiana está considerada, junto con otras ciudades como París y Nueva York, uno de los escenarios urbanos más emblemáticos de la Historia del séptimo arte. Una apreciación que, justificada, en gran parte, por su propia biografía estructural, también ha quedado reforzada gracias a corrientes artísticas como el neorrealismo y a determinados directores nacionales (Fellini, Moretti o Pasolini, entre otros) quienes le han otorgado un rol narrativo que oscila entre el de espectadora y aquel otro de la que comparte protagonismo. Junto a estas miradas locales, las de múltiples realizadores internacionales que han prolongado el mito cinematográfico de la *città eterna* y entre las que se encuentra la de Woody Allen quien, con *A Roma con amor* (2012), concluía la trilogía urbana europea previamente desarrollada en Barcelona (2008) y París (2011). Frente a la relativa simplicidad narrativa de estos dos largometrajes, la última producción se complejiza al aunar cuatro relatos que, si bien diferenciados en términos históricos y de composición de personajes, acaban describiendo a la misma identidad metropolitana en un ejercicio productivo en el que el aprovechamiento de los espacios urbanos compositivos es su principal hilo constructor. Allen muestra a una Roma centralista, aglutinadora que, dados los vaivenes de los estratos narrativos, parece diversificarse haciéndose eco, al mismo tiempo, de su constitución poliédrica y una significancia perfectamente acomodada.

Palabras clave

Roma, cine, urbe, ciudad narrada, icono, *rione*.

Abstract

Rome, cinematographic set. Rome, filmic city. The Italian capital is considered, beside other cities as Paris and New York, one of the most emblematic urban settings of the History of the seventh art. An appreciation justified, greatly, by its biographical structure, but also, reinforced by artistic movements as the neorealism and determined national directors (Fellini, Moretti o Pasolini, among others) who have given to it a narrative role that oscillates between the observation and the participation in one of the main roles. Together with these local glances, these others of the international directors who have extended the cinematographic myth of the *città eterna* being one of them Woody Allen who, with *To Rome with love* (2012), finished his European urban trilogy previously developed in Barcelona (2008) and Paris (2011). Opposite to the relative narrative simplicity of these two films, the last production is more complex due to the coexistence of four stories distinguishable by its characters and narratives elements which describe the same metropolitan identity replying to a filmic strategy based on the use of determined natural sets. Allen shows a centralist Rome that, according to the different narrative levels, looks more diversified revealing its multifaceted constitution and a significance perfectly sustained.

Keywords

Rome, cinema, city, narrated city, icon, *rione*.

1. ROMA, RECURSO URBANO CONVERTIDO EN RECLAMO CINEMATOGRÁFICO

Si bien la Historia del cine ha quedado anclada a Francia por su concepción tanto a nivel reproductor como económico, Italia también encuentra en los últimos años del siglo XIX y en las dos primeras décadas del siguiente los cimientos de su identidad cinematográfica. Junto al kinetógrafo de Filoteo Alberini, muy similar al de los hermanos Lumière, las producciones históricas filmadas en productoras ubicadas en diversas regiones del país se convierten no solo en memoria de este proceso inaugural, sobre todo, en representantes de un período en el que el cine italiano conoció una primera etapa de reconocimiento mundial (Aulenti, 2011). Sin embargo, la revolución que sufre el medio fílmico durante los años 20 con la integración de la banda de sonido reduce este impacto referencial que se recupera con la llegada de Benito Mussolini al poder y quien comparte con la mayoría de los representantes de los regímenes fascistas europeos la misma comprensión del séptimo arte y sus relatos: como supuestas herramientas didácticas que, realmente, lo son en términos ideológicos y propagandísticos (Brunetta, 2015). La importancia que, durante su mandato, se le otorga a todo lo nacional también encuentra a su igual en el escenario fílmico expresándose a través de la ideación y puesta en marcha de *Cinecittà*, la ciudad del cine, que se extendía a lo largo de 16.000 metros cuadrados en los que se llegan a ubicar hasta un total de 16 *teatri* (sets de rodaje completos) (Brunetta, 2015) y que, en la actualidad, si bien, en un número más reducido, mantienen esta condición habiendo ejercido como platós de grabaciones televisivas y cinematográficas tanto locales como internacionales. El hecho de que *Cinecittà* se ubique en Roma e, incluso, que su inauguración se celebre el mismo día que el de la fundación de la capital italiana, no está exento de esta lógica monumentalmente identificativa y significativa que incluso queda recogida por su primer manifiesto y en el que se asocian la difusión del fascismo nacional y la civilización romana. Una vez centralizada la producción nacional, Roma afianza esta posición de dominancia también a título europeo llegando incluso a ser considerada, inicialmente, como una suerte de competidora de Hollywood (gracias a las características y los servicios que ofrecía a través de *Cinecittà*) que, poco después, se convierte en su salvadora en un ejercicio de coproducción localizada cuyo máximo ejemplo es la película de 1953 dirigida por William Wyler *Vacaciones en Roma* (Shandley, 2008).

Si bien tanto la presencia de los equipos técnicos-artísticos como de los miembros del *star system* favorecen la enunciación y consiguiente afianzamiento de Roma como set natural, ha de tenerse en cuenta que también promueven, a través de sus miradas e historias cinematográficas, la admisión de determinas imágenes como representativas por parte del imaginario colectivo: la *Piazza del Popolo,* la *Fontana di Trevi*, el *Pantheon* y, más notoriamente, el *Colosseo* se convierten en los iconos de una urbe que solo necesita que alguno de ellos ocupe un plano para que cualquier espectador sepa que la narración que está visualizando tiene lugar dentro de sus dimensiones estructurales. Un anclaje significativo y geolocalizador que comparte con el otro escenario natural europeo por antonomasia: la capital francesa y que, del mismo modo, se sirve de sus iconos históricos y arquitectónicos en un mantenimiento de una estrategia también establecida por el sistema norteamericano (Navarro, 2018; Tovar, 2012).

A pesar del efecto que tuvo esta recepción de los relatos concebidos en el continente americano, el imaginario fílmico romano no ostentaría la relevancia actual si no hubiera sido el plató que retratan y revisitan los principales directores del neorrealismo italiano; corriente artística nacional que, como representante de su cinematografía, ha favorecido la reproducción de esas imágenes en salas y pantallas mundiales. Como recoge Shield (2008), realizadores como Antonioni, Fellini, De Sica, Rossellini o Visconti responden ante los rasgos compositivos y sociales de una urbe que, en palabras del teórico galo André Bazin, “antigua o moderna, es prodigiosamente fotogénica” (Shield, 2008: 27); una identidad constituyente sustentada en la dualidad genérica en la que a los vestigios y testimonios de épocas imperiales se oponen los barrios más populares.

La visión aportada por estos cineastas, más allá de tomar a la realidad local como su germen histórico (Gubern, 2016; Shiel, 2006), ocasiona una aproximación a la naturaleza diversificada que define *per se* a la ciudad romana. Con independencia de la existencia de una mirada individualizada o personalista, el posicionamiento de sus cámaras retrata a todas esas Roma que conforman a la metrópolis contemporánea. Como defienden Bondanella y Pacchioni, la ciudad que titula al largometraje de Fellini de 1972 es “una ciudad de ilusiones y mitos; es el centro de la Italia cinematográfica, el cuartel general de la Iglesia

Católica Romana y la capital del Estado italiano, todos ellos creadores de mitos" (2017: 261); para después concretar que en ella convergen todas aquellas etapas históricas que, a través de sus manifestaciones arquitecturales, asumen el tejido de una identidad incomprensible desde un planteamiento disociativo. En este sentido, la conversión deconstruida de la urbe como escenario fílmico y personaje de sus relatos (una convivencia igualmente manifestada en la película objeto de análisis) es el resultado inherente del planteamiento estético definido y mantenido por los neorrealistas, puesto que, es "en la calle donde el cine, desde una posición particular, puede aprehender la relación entre el sujeto humano y sus entornos físico y social" (Shiel, 2006: 66); un diálogo adquisitivo basado en la premisa de que "cuando la historia está hecha en las calles, las calles tienden a adentrarse en la pantalla" (Kracauer citado por Shiel, 2006: 66).

Por tanto, se puede considerar que, aun estando presente en los años inaugurales del séptimo arte, el imaginario de la ciudad romana late en la Historia del cine desde la década de los 20 y, con mayor notoriedad, desde el decenio posterior habiendo encontrado tanto en el neorrealismo italiano como en la relación creativa y productora que Italia mantiene con Hollywood a sus canales de expresión y refuerzo fundamentales. Miradas que, ya sea por la necesidad de retratar una realidad social cotidiana que encuentra en la metrópolis a su lienzo existencial o por el deseo de mostrar la veracidad de los escenarios estructurales en los que estas historias tienen lugar, han permanecido, prácticamente, inalteradas encontrando en directores contemporáneos como Nani Moretti y producciones relativamente recientes como *La gran belleza* (Paolo Sorrentino, 2013) a sus principales representantes.

2. CONTAR UNA HISTORIA CORAL EN UN ESCENARIO METROPOLITANO FUNCIONAL

Una de las primeras cuestiones que emergen cuando se inicia el análisis de *A Roma con amor* es la multiplicidad narrativa que la construye al coexistir cuatro grandes tramas. A diferencia de *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008), cuyo título ya apunta a la predominancia del número tres y a la presencia de un triángulo emocional; y de *Midnight in Paris* (2011), cuya referencia temporal señala a la posible distinción temática en función de los dos grandes momentos del día, la producción de 2012 obliga a convivir a la historia de un matrimonio norteamericano que viaja a la capital italiana para conocer al futuro marido de su hija y su familia con la de un ciudadano de clase media que se convierte en personaje famoso de forma inesperada e injustificada, la de un joven estadounidense que se enamora de la mejor amiga de su novia quien acude de visita y la de una pareja recién casada que decide cambiar su vida en el pueblo de Pordedone por la de la gran ciudad. Cuatro relatos que no dejan de reflejar fielmente el estilo narrativo de Allen quien, además de concebir a sus películas como herederas de obras literarias expresadas mediante el lenguaje cinematográfico (García-Abad García, 2018), las emplea como recurso expresivo de su propia identidad bajo el velo de una sutileza enmascarada (De Miguel Zamora, 2014) que invita a pensar que, en el caso concreto de la trilogía urbana europea, no hace más que mostrar la mirada de un turista que conoce y reconoce a estos tres escenarios metropolitanos por los que previamente ha deambulado.

De esta manera y en términos metodológicos, *A Roma con amor* se presenta, inicialmente, como un largometraje fácilmente analizable al poder ser descompuesto en los cuatro grupos históricos que, al tratarse de unidades inferiores, permiten una profundización que, poco después, promueve la comparación que conlleva el comprender la totalidad significante y significativa del film (Aumont y Marie, 2012; Casseti y Di Chio, 2007). Ahora bien, cuando se profundiza en ellos, se revela un segundo ítem analizador y agrupador que apunta, precisamente, a la constitución de la urbe descubriendo, de igual forma, una lógica propia de la producción cinematográfica en cuanto varias secuencias son rodadas en esas mismas distribuciones parcelarias metropolitanas respondiendo a un ejercicio de rentabilidad económica y temporal que es totalmente invisible para el espectador gracias a la continuidad narrativa del relato propio del séptimo arte. Así y en las siguientes líneas, se profundiza en esta morfología de la ciudad romana resultado de su propia expansión histórico-social.

2.1. Roma y sus *rioni*: la complejidad de la ciudad convertida en parcelas de funcionalidad

Si bien la gran mayoría de las ciudades europeas ha conocido a lo largo de su Historia, al menos, un período en el que la circunstancia demográfico-social ha redibujado su trazado y, consiguientemente,

su constitución, Roma se define por haberse construido bajo la premisa de una concatenación de intereses imperiales, gubernamentales y nacionales que justifican su distribución actual. La capital italiana surge 753 años antes de Cristo, el día 21 de abril (misma fecha, como se ha señalado, de la inauguración de los estudios de *Cinecittà*), como resultado del fratricidio entre Rómulo y Remo quienes se disputan el nombre de la urbe en función del número de pájaros que atisban desde las colinas de *Palatino* y *Aventino*, respectivamente (el primero identifica a 12 aves frente a las seis de su hermano) (Montanelli, 2018). Estas dos colinas suponen junto a las otras cinco de *Campidoglio*, *Celio*, *Esquilino*, *Quirinale* y *Viminale* (y a las que se suman, posteriormente, las de *Gianicolo*, *Pincio* y *Vaticano*) la base estructural para la construcción de la ciudad antigua que, al mismo tiempo, tiene como referente determinante al río Tíber y a su isla Tiberina (Mommsen, 2015). Más allá de la evolución que sufre Roma de la mano de sus emperadores, el concepto estructural que resulta esencial para este texto es el del *rione*: este término, procedente del latino *regiones*, diferencia a las 14 áreas urbanas en las que la metrópolis había quedado dividida por el emperador Augusto y de las que todas menos una se encuentran en la margen izquierda del Tíber (Falconi, 2013). Durante el s. XII, el número se reduce a 12 estableciéndose la parcelación “como definitiva durante el *Duecento* con la incorporación del decimotercer *rione*, Trastevere” (Tittoni y Nicosia, 2015: 75), mientras que es a finales del siglo XVI (concretamente, en 1568 y por orden del Papa Sisto V) cuando se añade al *rione Borgo*, el número catorce (Martín Redondo, 2002). A pesar de todos estos incrementos graduales, no es hasta tres siglos después cuando se empieza a definir el número actual de *rioni* y que suma 22 habiendo sido el último en incorporarse el de *Prati*, el único ubicado fuera de la muralla aureliana.

Junto con los *rioni*, conformantes del *Municipio I*, definido por ostentar la identidad de epicentro, los *quartieri* participan de la conformación de una ciudad que tuvo que responder a una necesidad de expansión caracterizadora, en su Historia reciente, de su condición de capital y, por ende, de centro económico-social (si bien esta identidad y consiguiente atractivo también se corresponde con la ciudad norteña de Milán). De esta manera, los barrios tradicionales de Roma (fundamentalmente, los de *Appio*, *Casilino*, *Tuscolano*, *Cassio*, *Flaminio*, *Salario*, *Aurelio* y *Portuense*) mantienen el nombre de las principales *vie* de la Antigüedad (Falconi, 2013) quedando anexionados a diferentes municipios (comprendidos como subdivisiones administrativas de la capital sumando un total de 15). Un entramado urbano que denota cómo la ciudad ha respondido, en su proceso configurador estructural, a sus múltiples condiciones orográficas que, a su vez, determinaron y determinan en sus decisiones a todos aquellos que desean hacer del territorio romano un escenario de vida apropiado para sus ciudadanos y, más recientemente, atractivo para sus visitantes bajo la condición de una naturaleza terrenal histórica que prima, en la mayoría de los casos, la relevancia hereditaria y testimonial de la época imperial frente a un incremento de su funcionalidad.

2.2. Allen y la visión centralizadora de Roma: un uso de los *rione* como sets aglutinadores

Como se acaba de señalar, la composición que Roma ostenta en el imaginario social se rige, prácticamente, por su *Municipio I* o, dicho de otro modo, por sus 22 *rioni.* A pesar de que enclaves externos a este *municipio* como *Ostia Antica* (localizado en el número X), puerto de la metrópolis objeto de estudio, se incluyen dentro del listado de escenarios turísticos visitables, las artes, y, como se ha defendido, el cine, han contribuido a que la imagen que se tiene de la capital italiana se sustente sobre aquellos integrantes urbanos de su zona central, de su *municipio* “inaugural”. Además, esa reiteración atemporal de estos iconos ha reforzado la consideración de que para ver y conocer Roma basta con visitar ese epicentro estructural en el que, de igual forma y como se deriva de lo anterior, el proceso sumatorio y complementario sobre el que se ha ido definiendo la urbe permite acceder a sus épocas históricas más importantes. Una condición aglutinadora que se refleja asimismo en *A Roma con amor* y que, como se ha señalado párrafos atrás, también encuentra a su motivo en el propio planteamiento del rodaje cinematográfico.

De esta manera, el análisis de las cuatro historias del film de 2012 atendiendo a la variable “localizaciones identificables” (entendiéndose como tales a todas aquellas catalogadas como icónicas o que, por la composición del plano, permiten la distinción de algún recurso que facilita su búsqueda en la herramienta Google Maps) resulta en que Allen ha grabado secuencias en 15 *rioni* y a los que se suman las filmadas en otros tres *municipi* y en una localización cercana. Con el objetivo de presentar estos datos de forma

simplificada, en la *Tabla 1* (página siguiente), se recogen los diferentes *rioni* junto con cada una de las localizaciones, la/s historia/s con las que quedan asociados y los tiempos que duran cada uno de los planos o secuencias rodados en los mismos y en relación a cada una de las tramas narrativas (a modo de ejemplo, en el *rione IV* se han filmado dos momentos narrativos de la cuarta historia precisándose, por un lado, los minutajes en los que se desarrollan de forma individualizada y, por el otro, el total de minutos o segundos que suponen con respecto a la duración completa del largometraje). De mismo modo y con la finalidad de proporcionar la información de la forma más clara posible, se ha asignado un color a cada una de las tramas narrativas para facilitar la identificación de estas correlaciones tratándose de las siguientes:

- Matrimonio norteamericano que viaja para conocer al futuro marido de su hija y su familia:
- Ciudadano de clase media anónimo reconvertido en personaje famoso:
- Joven estadounidense que se enamora de la mejor amiga de su novia:
- Pareja recién casada que se traslada a vivir a Roma:

En este sentido, merece destacarse el aspecto de que, si Allen ya propone una narrativa compleja en términos de niveles discursivos, esta se incrementa si se tiene en cuenta que, junto con la trama que desvela el enamoramiento de la tercera historia (asociada con el color verde), se presenta la complementaria de las conversaciones que ese mismo joven (Jack, encarnado por Jesse Eisenberg) mantiene con John (Alec Baldwin), un reconocido arquitecto que parece ejercer un rol anticipador o incluso de reflejo identitario que vive una suerte de regreso al pasado corporeizado en el personaje de menor edad. Por su parte, el cuarto nivel narrativo se desdobla en dos al relatarse de forma independiente las vivencias que protagonizan cada uno de los miembros de la pareja (Antonio – Alessandro Tiberi y Milly – Alessandra Mastronardi). Asimismo, debe matizarse que, aunque la primera historia se haya planteado como la que presenta el conocimiento de las familias de Hayley (Alison Pill) y Michelangelo (Flavio Parenti), los giros discursivos característicos de la narrativa de Allen propician que, conforme avanza el relato, sea reconsiderada como una trama en la que predomina el interés del progenitor de Hayley (interpretado por el propio Allen) por dar a conocer al gran público las habilidades operísticas de Giancarlo (Fabio Armiliato), el padre de su futuro yerno.

Junto con esta apreciación también ha de tenerse en cuenta que en *A Roma con amor* se oponen dos miradas, a su vez, diversificadas: la nacional, manifestada a través del ciudadano romano (Leopoldo Pisanello – Roberto Benigni) y de esos nuevos residentes procedentes de la Italia rural (Antonio y Milly) y la internacional o extranjera que igualmente se alimenta de esa suerte de distancia apreciativa, puesto que, frente a Jack, quien habita en la capital por los estudios de su pareja (Sally – Greta Gerwig), se presentan los visitantes ocasionales, en este caso, personificados en Jerry (Allen) y Phyllis (Judy Davis).

A pesar de que la tabla refleja cómo se han dividido los tiempos narrativos tanto con respecto a los *rioni* como en cuanto a las diferentes tramas, deben hacerse algunas puntualizaciones. La primera de ellas es que, como se ha anticipado, esta referencia no incluye a los sets localizados fuera del *Municipio I* ni a las secuencias protagonizadas por personajes ajenos a las cuatro historias principales como tampoco aplica la distinción interior/exterior. Es por este último motivo que, en el caso del *rione XVIII*, el tiempo asignado pasa de los 5’28’’ que resultan al contar la escena filmada en el interior del *Teatro dell’Opera* a los 2’04’’ correspondientes únicamente a los minutos filmados en la *Piazza della Repubblica.* Un cambio que ocasiona, al mismo tiempo, que este *rione* ceda la primera posición en la enumeración del más presente en el montaje al de *Trastevere*. Lo mismo sucede cuando se comparan los tiempos asignados a cada discurso histórico: atendiendo a la tabla, el de Leopoldo Pisanello sumaría 7’29’’ seguido de los de Jack y John (5’52’’), Antonio y Milly (3’42’’) y los familiares de Hailey y Michelangelo (1’08’’ sin contar el escenario interior). Ahora bien, Allen posiciona su cámara en tres *municipi* adicionales; tratándose de:

- *Municipio II:* presente a través de sus *quartieri Parioli* (*Auditorium Parco della Musica*) y *Pinciano* (*Tempio di Esculapio* en *Villa Borghese*).
- *Municipio VII:* expresado a través del *Parco degli Acquedotti* (*quartiere Appio Claudio*) y de la *Villa dei Quintilli* (*quartiere Statuario*).
- *Municipio X:* reflejado a través de una de las consideradas como playas de Roma siendo la de *Lido Ostia.*

Rioni	Localización	Minutaje localización	Tiempo minutaje	Tiempo *rione* en pantalla
Rione I – Monti	*Via dei Neofiti*	16:55 – 17:15	20"	20"
Rione II – Trevi	*Fontana di Trevi*	03:04 – 03:13	9"	9"
Rione III – Colonna	Interior *Antica Barberia Peppino* *Via delle Vite*	57:04 – 57:12 1:22:28 – 1:23:07	48"	48"
Rione IV – Campo Marzio	Referencia *Via della Penna*	15:11 – 15:40	1'33"	1'59"
	Piazza del Popolo y *Terrazza del Pincio*	15:51 – 16:55		
	Interior *Museo dell'Ara Pacis*	57:12 – 57:25	13"	
	Iglesia *Trinità dei Monti*	1:41:57 – 1:42:10	13"	
Rione V – Ponte	*Via della Pace*	03:59 – 04:10 07:54 – 08:33	50"	50"
Rione VI – Parione	*Cinema Farnese* (*Piazza Campo de' Fiori*)	11:09 – 11:47	38"	1'32"
	Piazza Navona (*Fontana di Quattro Fiumi*)	27:16 – 27:33	54"	
	Mercado *Campo de' Fiori*	1:10:01 – 1:10:38		
Rione VIII – Sant'Eustachio	*Largo Arenula*	18:29 – 18:47	18"	18"
Rione IX – Pigna	*Via di Torre Argentina / Via Florida / Via delle Botteghe Oscure / Largo Arenula*	36:42 – 36:53	11"	11"
Rione X – Campitelli	Escaleras de acceso al *Campidoglio* desde *Via del Teatro di Marcello*	02:18 – 03:04	46"	1'35"
	Piazza del Campidglio / Colosseo visto desde *Via dei Fori Imperiali* / Terraza del *Campidoglio* (con vistas al Foro Romano)	39:11-40:00	49"	
Rione XI – Sant'Angelo	*Via di Torre Argentina* *Piazza Mattei*	36:42 – 36:53 36:53 – 36:57 / 37:38 – 38:36 / 53:07 – 54:04	11" 1'48"	1'59"
Rione XIII – Trastevere	*Via Garibaldi / Via della Scala*	08:46 – 09:45 / 1:30:45 – 1:31:48	2'27"	3'29"
	Porta Settimiana / Via Garibaldi / Via della Scala	48:13 – 48:38		
	Restaurante *Sabatini*	1:14:38 – 1:15:22	1'24"	
Rione XV – Esquilino	*Stazione di Roma-Termini*	03:38 – 03:59	21"	21"
Rione XVI – Ludovisi	*Via Veneto*	1:31:48 – 1:34:50	3'02"	3'02"
Rione XVIII – Castro Pretorio	*Piazza della Repubblica*	45:11 – 47:15 1:36:32 – 1:39:56	2'04"	2'04" [5'28"]
	Teatro dell'Opera		3'24"	
Rione XXI – San Saba	*Terme di Caracalla*	59:38 – 1:01:30	1'52"	1'52"

Tabla 1. Relación narrativa de los 'rioni' de la ciudad de Roma, las secuencias y sus correspondientes tiempos de montaje. Fuente: elaboración propia (2020)

Todos estos escenarios son ocupados por la tercera historia (Jack – John), por lo que, si se suman sus 6'56'' correspondientes, esta se convierte en la trama directriz en términos urbanos al suponer más de 12' de expresión totales. Por último y recuperando la consideración de los espacios habitados por personajes no protagonistas, señalar que el *rione* de *Campo Marzio* (*IV*) es narrado, igualmente, a través de la *Piazza di Spagna* en la última secuencia del montaje mientras que el de *Pigna* (*IX*) se encarga de inaugurarlo en la *Piazza Venezia*. Una adición expresa que ocasiona que el *rione IV* se convierta en el segundo más grabado *ex aequo* con el de *Ludovisi* (*XVI*). Por último, destacar que, si se atiende a la variable "localizaciones externas urbanas" y en cuyo conjunto se incluiría también la *Villa d'Este*, ubicada en una localidad cercana y que se expresa a través de sus jardines y durante 8'', estas suponen poco más del 24% de la duración completa de la producción del 2012.

3. UNA CIUDAD DISGREGADA, UNA METRÓPOLIS FÍLMICA LOCALIZADA

Según se ha venido señalando, la estrategia narrativa y localizadora aplicada por Allen se rige por tomar como referente a cada una de las tramas discursivas de *A Roma con amor*; una distinción que resulta en la ya comentada cohabitación de espacios urbanos que, al mismo tiempo, permite el trazado de recorridos cinematográficos personalizados. En la era actual, el séptimo arte se ha convertido *per se* en un reclamo turístico que se presenta bajo el amparo de la figura del turista-espectador quien persigue tanto (re)conocer una ciudad como experimentar durante ese proceso las mismas situaciones que han protagonizado, previamente, los personajes de los relatos cinematográficos. Esta experiencia fílmica nace, igualmente, ligada al surgimiento del concepto "*city placement*" acuñado por Méndiz en 2011 y que señala a cómo la industria fílmica se ha convertido en un medio publicitario y promocional de las urbes que, sin embargo y como se ha indicado en el primer epígrafe de este trabajo, ya ejercía como tal durante sus primeras producciones en tanto los diferentes sistemas de grabación retrataban escenas cotidianas que quedaban localizadas a través de sus títulos en los que espacios urbanos arquitectónicos icónicos o representativos encontraban su lugar quedando anclados geográficamente a través de sus sinopsis explicativas en los casos contrarios. De hecho, esta tendencia por aunar al relato cinematográfico con un escenario metropolitano también ha sido seguida por los propios organismos locales: junto con las referencias incluidas en la página web turística oficial de la ciudad (turismoroma.it)[1], diversos stands informativos ubicados en diferentes calles recuerdan que las cámaras del arte número siete retrataron en ellas algunas de las secuencias míticas de la Historia del cine tanto italiana como internacional[2].

En el caso específico de la producción analizada, uno de los primeros resultados obtenidos atendiendo a esta consideración es que solo cinco de los 15 *rioni* filmados comparten trama narrativa y, de entre ellas, la protagonizada por Pisanello es la que ejerce de elemento conector. Más allá de ser la que retrata durante un mayor número de minutos al *municipio I*, como se ha establecido líneas atrás, la dualidad existencial que representa el personaje queda igualmente reflejada a nivel espacial metaforizada en la oposición de la Roma no central y popular del *Trastevere* frente a la cinematográfica y elevadamente social que define a la *Via Veneto.* Ahora bien, no es menos destacable el hecho de que sea, precisamente, en esta última calle, conocida internacionalmente, en la que Allen presente a un personaje nuevamente anónimo que reclama su distinción por parte de sus conciudadanos en una manifestación exaltada de su deseo de regresar a esa otra normalidad en la que la ciudad que anteriormente le era negada se había convertido en su emplazamiento existencial.

Si la trama narrativa protagonizada por Benigni nos permite recorrer a esta Roma dual, en la que, a excepción de sus dos primeros *rioni*, los restantes se caracterizan por estar distanciados entre sí; el relato de Antonio y Milly le permite al espectador adoptar la mirada de la joven esposa quien se convierte en el hilo conductor de una metrópolis acotada en términos referenciales y que, sin embargo, cuenta con dos de los cuatro minutajes más extensos de los que uno de ellos destaca especialmente. Se trata del desarrollado en las inmediaciones de la *Piazza Mattei* (igualmente conocida como *Piazza delle Tartarughe* por la fuente de nombre homónimo que ocupa su centro), dado que, es un escenario imbricado en el *ghetto*, el barrio judío de la capital italiana y que, a pesar de estar acaparando en los últimos años una importancia destacada dentro de los escenarios metropolitanos de obligada visita para el turista, todavía se posiciona distanciado de los principales iconos reflejo, esencialmente, del recuerdo imperial. Una enunciación reiterada que, a su vez, introduce soterradamente a la genética religiosa del realizador quien ha incluido algún que otro guiño enmascarado a la misma a lo largo de su obra cinematográfica. En cuanto a los otros dos componentes discursivos, los resultados expuestos en la tabla evidencian, por un lado, la práctica ausencia que define al escenario metropolitano en el caso de la historia de Hayley-Michelangelo y de sus familias; un silencio que, justificado por el ya mencionado giro narrativo que enfoca la trama hacia la relación entre los dos progenitores, encuentra a otro de sus puntos de apoyo

[1] La oferta informativa, incluida en el apartado *Itinerari a tema* (Itinerarios temáticos) perteneciente a la sección *Il tuo viaggio* (Tu viaje), permite recorrer la metrópolis siguiendo las localizaciones de los largometrajes firmados por Pasolini o Fellini, así como, tomando como referentes al centro histórico o a los componentes arqueológicos, entre otras opciones.

[2] Una iniciativa presentada bajo el título *Luoghi e personaggi della memoria. Cinema* (Lugares y personajes de la memoria. Cine) y desarrollada dentro del *Progetto Mirabilia*.

en espacios urbanos cotidianos no identificables como esas terrazas con vistas, posiblemente ubicadas en las últimas plantas de hoteles centrales, en las que se encuentran los diferentes personajes en distintas secuencias. Un planteamiento contrario, como ya se ha apuntado, al propuesto para el relato de Jack-(John)-Monica (Ellen Page) que ofrece una mirada propiamente turística, justificada en y por el guion, y que posiciona a la cámara en aquellos emplazamientos catalogados como de paso obligado. El resultado de esta conjunción de distancias y aproximaciones a la ciudad romana resuelve en una producción en la que lo tradicionalmente representativo se fusiona con lo recientemente reconocido; el peso narrativo otorgado a esos espacios innovadores desde la perspectiva cinematográfica contribuye a su inclusión en ese listado de escenarios propios del séptimo arte que participan tanto de la configuración de nuevos recorridos metropolitanos como de la experiencia del turista-espectador. Al igual que sucediera con las películas asociadas a los primeros años de la Historia fílmica y con esas otras manifestación de la corriente neorrealista, producciones contemporáneas como la dirigida por Allen favorecen la apertura del imaginario social hacia esos otros espacios que, integrados en el tejido metropolitano, se desprenden de su condición natural, regida por la cotidianidad, para adquirir una nueva realidad existencial en la que, más allá de ejercer como zona de paso o elemento estructural, actúan como un set de rodaje natural en el que cualquier historia, ficticia o real, puede tener lugar. Allen ofrece, en definitiva, un nuevo mapa de la capital diseñado bajo la cohabitación vital y experiencial de un conjunto de personajes que, dada su multiplicidad, favorecen la identificación y consiguiente adherencia por parte de un público que, habitante o visitante, popular o altamente social, reconoce a esa Roma en la que experimenta su realidad participando en un proceso que, con independencia de si conlleva un desvelamiento o un reconocimiento, lo asume como propiamente natural.

4. UNA URBE REPRESENTADA E IDENTIFICADA: LA ROMA DE WOODY ALLEN

Señala Edouard Dor en su libro *Rome. Mise en scènes* que es en la capital italiana y bajo la mirada de Allen donde "más que en cualquier otro lugar quizás, la situación más sorprendente, hasta la más absurda puede reconvertirse en verosímil, incluso ordinaria"[3] (2016: 59). Más allá de esta naturalización narrativa y atendiendo a la perspectiva analítica aplicada en este trabajo, lo que se deriva del examen urbano de *A Roma con amor* y de sus resultados es que su planteamiento conceptual y expresivo responde a una mirada más próxima a la propia del turista, como se ha venido proponiendo. De hecho y según se ha señalado, la trama discursiva protagonizada por Jack y John es la que supone un mayor aporte al montaje estando conducida, prácticamente, por la visita de la amiga de la novia del primero (Monica) la cuál justifica ese posicionamiento de lo identificable: la *Piazza Navona*, el *Campo de' Fiori*, el *Colosseo*, el Foro Romano y las *Terme di Caracalla* se enuncian en el largometraje de forma naturalizada convirtiendo al espectador en un turista que acompaña a los personajes en su (re)descubrimiento de la *città eterna.* Relacionado con este protagonismo enunciativo, merecen destacarse dos aspectos. El primero de ellos, es que, al igual que ya hiciera con *Midnight in Paris* (Tovar, 2014), Allen confunde al destinatario de su mensaje audiovisual de forma premeditada, puesto que, reubica espacialmente a la *Via dei Neofiti*: como se indica en la tabla, esta calle se localiza en el *rione I* correspondiéndose con la que aparece en el montaje en el [16:55]; sin embargo, en la película queda asociada con el *XIII* (*Trastevere*) a través de Jack quien, al encontrarse por primera vez con John en la confluencia de las calles *Garibaldi* y *della Scala* en el [09:20], le informa de que vive en esa *via* del *Trastevere*. La segunda consideración remite a la directriz ya comentada de anclar la geografía narrativa romana a través de sus principales iconos compositivos y arquitectónicos durante los primeros minutos de la película. En el caso de la producción de 2012, es el texto enunciado por el policía de tráfico el encargado de especificar la ciudad en la que Allen ha posicionado su cámara, si bien, el hecho de que el fondo de su plano esté ocupado por el *Altare della Patria*, la construcción concebida en conmemoración de *Vittorio Emanuelle II*, y que la banda sonora que inaugura el discurso fílmico esté habitada por *Nel blu dipinto di blu*, más conocida como *Volare*, la canción popularizada por Federico Modugno a finales de los años 50, ya clarifican tanto la ubicación nacional como local incluso antes de que el recurso textual lo determine. En este sentido, es igualmente remarcable que la película concluya musicalizada de misma manera y con un nuevo personaje que recupera la alusión a una posición elevada desde la que puede ver toda la

[3] Traducción propia de la autora.

ciudad y que, más allá de citar metafóricamente a ese volar melódico, parece apuntar al propio nacimiento de la urbe y a su configuración estructural sustentada sobre las siete colinas enunciadas.

Esta mirada turística predominante circunscribe igualmente a los otros tres niveles narrativos respondiendo en todos los casos a un principio desvelador. Siguiendo el orden enunciativo temporal, en el caso de la historia protagonizada por Pisanello, el cambio de su condición social implica el ya mencionado descubrimiento de una nueva Roma cuyo epíteto más representativo se identifica, precisamente, en la referencia del medio artístico: frente al tradicional, histórico y popular *Cinema Farnese* al que acude con su esposa y una pareja de amigos, *The Space Cinema Moderno Roma* en el que se presenta como personaje público con motivo de un estreno. Por su parte, el personaje de Milly le sirve a Allen como recurso discursivo que, desconocedor de la capital, parece recorrer sus principales calles conformantes partiendo del *rione* norteño de *Campo Marzio* para llegar a los centrales de *Sant'Eustachio* y *Pigna* mediante una alusión indirecta a la *Via del Corso,* una de las más conocidas de la ciudad y que, a grandes rasgos, conecta estos tres espacios metropolitanos. Además y como se precisa en la tabla, los dos últimos *rioni* comparten en su constitución al *Largo Arenula*, integrante metropolitano que Allen retrata durante 11'' desde una angulación múltiple que manifiesta esta condición compartida, así como, el diálogo estructural que las diferentes unidades constituyentes mantienen en una metrópolis (re)construida y (re)definida con el paso del tiempo. Por último, destacar que, apelando a esa norma enunciativa señalada más arriba, el resumen inaugural que explica el inicio de la relación entre Hayley y Michelangelo es empleado por Allen para citar, aunque de forma diferente, a dos de los principales atractivos turísticos de la ciudad romana: el *Campidoglio*, cuya referencia será identificada únicamente por aquellos que conozcan esas escaleras de acceso (en oposición a la segunda presencia incluida a través de Jack y Monica y de las vistas que obtienen del Foro Romano desde una de sus terrazas al tratarse de una de las más turísticamente populares), y la *Fontana di Trevi* que, dada su naturaleza icónica, no necesita más de los 9'' otorgados para (auto)enunciarse.

Con respecto a la economía de la producción cinematográfica a la que se ha aludido en varias ocasiones, es perceptible tan solo cuando el largometraje es desmembrado. De esta manera y desde la posición del espectador, el hecho de que *A Roma con amor* esté compuesto en una especie de cuatro *tempi* que se expresan de manera coincidente y respondiendo a la discontinuidad de la narrativa fílmica favorece que no sea concebido como tal en su desarrollo discursivo. Por el contrario, tanto la proximidad entre los *rioni* (como, por ejemplo, sucede con el tercero y el cuarto) como la diversidad intrínseca a la composición de los planos y la puesta en escena explican, entre otras consecuencias, que los minutos filmados en la *Piazza Mattei* y en los alrededores de la *Via della Scala* narrativamente sean comprendidos como diferenciados, pero y en términos productivos, impliquen una reducción temporal y económica siendo una de las cuestiones a las que se le presta especial atención cuando se trata de rodajes internacionales.

En conclusión, Allen vuelve a mostrar a una ciudad resultado de una visión turística personalizada que necesita a sus iconos para sentirse identificada, pero y al mismo tiempo, reclama a sus elementos estructurales en tanto contenedores de esos mismos recursos emblemáticos resultado de su reorganización histórica. La narrativa cinematográfica le permite disponer diferentes niveles discursivos que, en su paralelismo enunciativo, duplican al fenómeno desvelador, puesto que, si el espectador descubre a una ciudad mediatizada, los propios personajes acceden a una metrópoli diferente a la previamente contextualizada. *A Roma con amor* se erige como una especie de oda a la Historia de una ciudad y de una capital que necesita de sus múltiples integrantes para significarse evidenciando una asunción atemporal y continuada que se diferencia, precisamente, por haber convertido a su diálogo cronológico en su principal distintivo. Una urbe retratada a lo largo de la Historia del séptimo arte que ha salido reforzada por la lógica de la repetición. Una metrópoli que ofrece espacios naturales simbólicos que ejercen de lienzos (auto)expresivos. Una *città eterna* que, en su negación del paso del tiempo, se ha convertido en un personaje observador que ha heredado corrientes y miradas artísticas en las que siempre ha presentado la misma posición.

BIBLIOGRAFÍA

A ROMA CON AMOR (2012). Woody Allen [DVD]. Barcelona: Cameo Media.
AULENTI, L. (2011), *Storia del cinema italiano.* Padua: Libreria Universitaria.
AUMONT, J. y MARIE, M. (2012), *L’analyse des films*. París: Armand Colin.
BONDANELLA, P. Y PACCHIONI, F. (2017), *A History of Italian cinema.* Nueva York, Londres: Bloomsbury Publishing.
BRUNETTA, G. P. (2015), *Il cinema italiano di Regime. Da ‘La canzone dell’amore‘ a ‘Ossessione’.* Roma, Bari: Editori Laterza. [Edición digital].
CASETTI, F. y DI CHIO, F. (2007), *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
DE MIGUEL ZAMORA, M. (2014). *La red urbana de Woody Allen: análisis del espacio narrativo cinematográfico.* [Tesis Doctoral inédita].
DIPARTIMENTO TURISMO, FORMAZIONE PROFESSIONALE E LAVORO (s.f.), *Itinerari a tema*. Disponible en: *https://bit.ly/3fMWeWn*. [Última consulta 30/06/2020].
DOR, E. (2016). *Rome. Mise en scènes*. Paris: Espaces&Signes.
FALCONI, F. (2013), *Misteri e segreti dei rioni e dei quartieri di Roma.* Roma: Newton Compton Editori.
GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T. (2018). “Bufonería y ‘cinetextualidad’ en la obra de Woody Allen: literatura y cine”. *Signa,* Revista de la Asociación Española de Semiótica, 27, pp. 343-367.
GUBERN, R. (2016). *Historia del cine.* Barcelona: Anagrama.
IMDB (Sin fecha), *A Roma con amor (2012)*. Disponible en: *https://imdb.to/2Vttwlc*. [Última consulta 30/06/2020].
MARTÍN REDONDO, G. (2002), “‘Urbis renovatio’: Roma, ciudad moderna”. En SÁNCHEZ GARCÍA-SÁUCO, J. A. (Ed.), *La dimensión artística y social de la ciudad.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.125-164.
MÉNDIZ, A. (2011). “Emplazamiento de las ciudades en el cine (City placement): una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo”. En MATEOS MARTÍN, C.; ARDÈVOL ABREU, A. I. y TOLEDANO BUENDÍA, S. (Coords.), *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, 2011, pp. 17-30.
MOMMSEN, T. (2015), *Storia di Roma.* Roma: Greenbooks Editore.
MONTANELLI, I. (2018), *Storia di Roma.* Milán: Rizzoli.
NAVARRO, A. (2018), “Zazie por las calles de París: la extravagante experiencia de una niña que quería montar en metro”. *Arte y ciudad.* Revista de Investigación, 14, pp. 65-78.
SHANDLEY, R. (2008), “How Rome saved Hollywood”. En R. WRIGLEY (ed.), *Cinematic Rome*. Leicester: Troubador Publishing, pp. 53-61.
SHIEL, M. (2006), *Italian neorealism. Rebuilding the cinematic city.* Londres, Nueva York: Wallflower.
SHIELD, M. (2008), “Imagined and built spaces in the Rome of Neorealism”. En R. WRIGLEY (ed.), *Cinematic Rome*. Leicester: Troubador Publishing, pp. 27-42.
TITTONI, M. E. y NICOSIA, A. (Eds.) (2015), *La Storia racconta il Natale di Roma*. Roma: Gangemi Editore.
TOVAR, M. (2012). “‘Paris, je t’aime’: una visión radiográfica de la capital gala”. *Arte y ciudad.* Revista de Investigación, 1, pp. 89-118.
__(2014). “‘Midnight in Paris’ (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente. *Arte y ciudad.* Revista de Investigación, 5, pp. 7-40.

LA CIUDAD Y LAS MUSAS. JOSE LUIS GUERIN, BANKSY Y EL ARTE CALLEJERO

The City and the Muses. Jose Luis Guerín, Banksy, and Street Art

Teresa M. Vilarós-Soler
Texas A&M University (USA)
vilaros@tamu.edu

Resumen

La última entrada de la humanidad en la era del Antropoceno y Nooceno se corresponde con la acelerada desaparición del marco de la cuaternidad originaria proveedora del hábitat naturaleza/cultura que hacía posible en el mundo, en el sentido Heideggeriano, la convivencia entre dioses y humanos y por tanto del construir y el pensar. A la pérdida del hábitat de la cuaternidad corresponde la retirada de los dioses de la ciudad; y así también de sus musas, antiguas procuradoras y garantes del cuidado de las ciudades, es decir, de su armonía poético-técnico-política (*tekné*). Este trabajo contrapone y analiza dos artistas y dos formas de arte contemporáneo muy diferentes que trazan, evocan y/o constatan esa retirada de las musas de nuestras ciudades, así como su posible reposicionamiento poético-infrapolítico: el cine de José Luis Guerín en su trilogía de películas sobre ellas (*En la ciudad de Sylvia*, *Unas fotos de la ciudad de Sylvia* y *La academia de las musas*); y el arte grafitero y de plantilla de Banksy y otros artistas del llamado Street Art.

Abstract

Humanity's last entry in the era of the Anthropcene and Noocene implies the accelerated destruction of the habitat Heidegger conceptualized as the world's framing fourfold; that is, the world as an integrated combination of nature and culture where divinities and mortals could dwell, build and think. The loss of the fourfold implies the withdrawal of the gods from our cities; and with them, that of the muses, who cared for the cities attempting the harmonious dwelling of politics with poetics, science and technique (*tekné*). This essay discusses two artists and forms of contemporary art that, although very different from each other, trace, echo and/or confirm the withdrawal of the muses from our cities as well as their possible poetic and infrapolitical re-positioning: the cinema of José Luis Guerín with his film trilogy on the Muses (*In the City of Sylvia*, *Some Photos of the City of Sylvia*, and *The Academy of the Muses*); and the graffiti and stencil art of Street Art, as exemplified by Banksy and others.

Palabras clave

Musas, Martin Heidegger, José Luis Guerín, Banksy, Street Art, infrapolítica.

Keywords

Muses, Martin Heidegger, José Luis Guerín, Banksy, Street Art, infrapolitics.

Sabemos que el antiguo templo-academia consagrado a las musas y dedicado al estudio de las artes y las ciencias (el *mouseion,* palabra de la que derivan museo y musas) se construyó a la par de la ciudad de Alejandría y orgánicamente integrada en ella.[1] Sabemos también cómo, sin embargo, a partir de la dominación romana y a pesar de los sueños de Alejandro, el estatus de la ciudad y con ella el de su academia de las musas, fue disminuyendo. Al paso de los años y los siglos la ciudad cambió de manos, de estados, ideologías, culturas, suertes, lenguas e imperios, perdiendo en el camino su esplendor, su biblioteca y su academia. Un día, como diría Jean-Luc Nancy, los dioses se retiraron (Nancy, 2012: 45). Y con ellos, las musas de la ciudad.

No desparecieron las artes, ciertamente. Simplemente, ante la pujanza cristiana (e islámica), en el medioevo occidental las musas dejaron de apelarse como agentes de articulación tecno-poético-política. Respecto a la Europa cristiana la ciudad fue, como muy claro dejó San Agustín, la ciudad de Dios; no la de los dioses. Ni, claro está, de las Musas, que quedaron retraídas del escenario occidental hasta que la ciudad-república de Florencia se abrió de nuevo a ellas en el renacimiento italiano.[2]

Pero algo cambia respecto de la antigua Grecia. Invocadas ahora desde el amor cortés o platónico, no son ya las fuertes y potentes musas de la antigua Academia-mouseion, diosas bajo las cuales las artes, ciencias y técnicas de la polis se ponían bajo su cuidado y abrigo. En un cambio del sentido del vector, son puestas al servicio sobre todo del artista y ya no de la ciudad. Es Dante quien les da este giro, quien "se inventa una musa particular, que es Beatriz, que no es una de las nueve musas" de la Grecia antigua, sino que es una mujer de carne y hueso que "está en este mundo para inspirarle a él" (Guerín, 2016; mn15:54-16:19). Y es desde la poética del amor sublimado que el poeta les asignará un rol específico. Más poético-literario para la Laura de Petrarca, por ejemplo;[3] o más político-poético para la Beatriz de Dante, que acepta rescatarle del infierno y purgatorio y dirigirle hacia el recto camino.

En todo caso, y aún teniendo en cuenta la asignación de dirigir al poeta a través del amor hacia el buen camino, a partir del Renacimiento las musas dejarán de ser aquellas diosas que en la antigua Grecia se implicaban directamente en impulsar, cultivar y armonizar aristotélicamente el orden poético y científico-técnico con el orden político del complejo vivir cosmopolita. Dante y Petrarca ofrecerán platónicamente su corazón a Laura y Beatriz; pero no pondrán el cuidado de la ciudad, el quehacer poético-político-científico de la ciudad, en manos de ellas. Tampoco el Barroco ni la Ilustración harán cómplices a las musas del avatar de las ciudades a pesar de que desde frisos y capiteles oteen éstas su horizonte, guarden las nuevas academias de bellas artes y museos que se van construyendo o descansen en los parques y jardines que poco a poco irán conformando el corazón de las cada vez más pujantes ciudades.

No es hasta a partir del romanticismo que las ciudades de la modernidad industrial llamarán otra vez a las musas a su vera; aunque, de nuevo, sólo hasta cierto punto. Las ciudades del diecinueve y veinte están ya heridas ya por el fuego industrial-tecnológico del dragón del antropoceno. [4] Y van quemando de forma acelerada su entrono natural, el hábitat que hizo posible la arboleda en que se fundó la antigua Academia griega.[5] Se va cediendo el espacio rural a la urbanización de ladrillo, piedra y

[1] Asociada a la biblioteca, la academia de las musas nació orgánicamente integrada en el ambicioso proyecto de ciudad concebido por Alejandro III de Macedonia hacia el 331 a.n.e. Artes, Letras y Ciencias, pues, puestas bajo la protección de las musas para impulsar Alejandría como la ciudad-emblema de la civilización y expansión pan-helenística en Egipto.

[2] En Florencia la Galería de los Oficios de los Medici, academia de las musas renacentista, replica el espacio de poder de la cercana Roma vaticana que, con el papa Julio II inicia también la construcción de los museos que desplegarán tanto las antiguas y masivas colecciones de arte de la iglesia.

[3] Laura, para Petrarca, es la fuente inspiradora del amor y la poesía. Y aunque Petrarca de hecho la dota en su Cancionero de más corporalidad de la que le atribuye Dante a Beatrice, su Laura es infinitamente más etérea, más lejana. Petrarca, a diferencia de Dante, fue más poeta que político y su espacio urbano más medieval e itinerante, más dependiente también de la iglesia. Petrarca ve a Laura en 1327 al lado de una fuente en la iglesia de Santa Clara, en Aviñón: la babilónica y escandalosa Aviñón, sede temporal de los Papas donde el poeta, exiliado de Florencia, pasó varios años.

[4] Para una breve explicación histórica del concepto del antropoceno, ver Trischler (2017); Steffen et all (2-010). f

[5] Las discusiones entre Platón y sus estudiantes, la que se llamó Akademia, tenían lugar en una arboleda.

mas tarde cemento que avanzará imparable a pesar de los deseos utópicos de Ildefons Cerdà en armonizar lo rural y lo urbano (Cerdà, 1874). Así, aunque a principios del siglo veinte Paris, Berlín o Barcelona, todavía abrían sus calles al paseo y a la reminiscencia de un Marcel Proust, un Walter Benjamin o un Joan Maragall, ninguna de ellas estaba ya realmente bajo la advocación de sus musas. Pensemos en la Barcelona modernista, por ejemplo, donde sus musas, jóvenes mujeres de largos y ondulados cabellos y estilizadas siluetas, sirven tanto para celebrar el amor, la música, la poesía y las artes en general; para descansar tranquilas en exquisitos parques, espacios de retiro, pensamiento y reflexión para la burguesía industrial ilustrada y posar de forma elegante en las balaustradas del Palau de la Música Catalana;[6] como para atender divertidas a las nuevas y diversas demandas de las empresas industriales.[7] A mediados el siglo veinte, pasada la segunda guerra mundial y llegada la era nuclear, se van colapsando las ciudades occidentales, ensuciando su aire, cimentándose sus parques. Y así, en el siglo veintiuno, sus calles abarrotadas de gases y automóviles, cerrando las tiendecillas a favor del super y el hiper-mercado, vendida el alma por sus próceres al salvaje capitalismo corporativo financiero, incluso las modernas musas seculares de la industrialización se retiran.



Fig.1 - "One Nation Under CCTV", Londres, 2008 Banksy. Grafiti desaparecido. Acceso virtual en https://wordpress408240.wordpress.com/2017/04/07/banksy-one-nation-under-cctv/. Dominio público

Decía Heidegger en los años sesenta en una entrevista a *Der Spiegel* que quizá ya "sólo un dios nos podría salvar todavía" (Heidegger, 1976:6). Desde luego en nuestra contemporaneidad, marcada por la avanzada imparable de la inteligencia artificial, la supra y omni-vigilancia y la muerte de la intimidad no parece que tenga ningún dios, ni tampoco las musas, humanas o divinas, ninguna intención o poder para hacerlo. Tal como evocaba una plantilla de 7 metros atribuida a Banksy aparecida en el año 2008 al lado de una videocámara de vigilancia en el centro de la ciudad de Londres, la ciudad de Dios, que fue antes de las musas, y después del capital, es ahora la ciudad de la Inteligencia Artificial y su omnipotente ojo omni-vigilante.[8] (*Fig. 1).*

En todo caso en el siglo veintiuno, desprovistas las musas de hábitat y academia, su intervención en el quehacer de la ciudad, si existe todavía, será posiblemente de carácter anónimo, callejero y colectivo. Infrapolítico.[9] De retirada, hecha su presencia traza y su existencia, subsistencia, la intervención contemporánea de las musas en el quehacer tecno-poético-(infra)político de la ciudad deberá hacerse necesariamente de forma virtual.

En los años setenta y ochenta, sin embargo, un nuevo arte, grafitero, iba apareciendo en Nueva York en los barrios del Bronx, asentado en la cultura del rap afroamericano.[10] El arte del grafiti callejero se fue inscribiendo

[6] Recordemos las maravillosas esculturas de Josep Llimona ubicadas en diversos parques, también en el del cementerio de Montjuïch; o la plétora de ninfas y musas del Palau de la Música Catalana de Barcelona.

[7] Ramón Casas sobre todo las inmortalizó en una larga serie de maravillosos carteles anunciando desde el cava Cordorniu a automóviles, bicicletas, bebidas; e incluso en un cartel para promocionar la prevención de la sífilis en el año 1900.

[8] Esta plantilla atribuida a Banksy apareció en el muro de uno de los almacenes de la Royal Postal Mail en Londres. Este mismo año, a requerimiento de correos, el consejo del ayuntamiento de la ciudad mandó destruirlo.

[9] Para el concepto de infrapolítica ver Moreiras (2019; 2020)

[10] El grafiti callejero nació asociado a la cultura rapera afroamericana de Filadelfia de la mano del considerado primer grafitero, Darryl MacCray, alias "Cornbread."

como alternativa a la revolución informática que se va forjando en Silicon Valley y es en oposición a ella que el grafiti se engarza en un acto de escritura físico, extremadamente humano y no tecnológico, alejado "de los productos de los templos de la tecnología" (Clayton, 2016). Pero este arte de la calle, marginal, destituido e infinitamente alejado de la hegemonía y poder del Silicon Valley sí se implicó desde un primer momento en un comentario colectivo sobre sus ciudades rotas y sus desposeídos barrios (Deitch, 2011:10).[11] Uno que si bien no se articula como directamente político hasta la irrupción de Banksy y sus imitadores, sí era de aire infrapolítico, compartiendo quizá con las musas destituidas de la ciudad este espacio marginal, subterráneo, ex-céntrico e efímero (Rhan, 2002).[12] Casi se diría que, a pesar de ser el arte callejero un mundo extremadamente masculino, macho incluso, con participación mínima de las mujeres, fueran las musas mismas quienes parecieran haberse metamorfoseado en estos jóvenes de los barrios marginales y arrojan con ellos o desde ellos sus botes de pintura sobre muros y metros en un acto de inscripción infra-político enlazado en el subsistir. O en la sub-existencia, como decía Alberto Moreiras en otro contexto ("Servidumbre," 2020). Así, la cultura grafitera urbana, en tanto arte infrapolítico; en tanto cultura no de resistencia o militancia sino de beligerancia y subsistencia, de "sub-existencia beligerante," de "violencia menor o moralismo salvaje" (Moreiras, "Servidumbre," 2020) deja el rastro de la retirada de las musas no en museos, bibliotecas o academias de las artes sino sobretodo en el inframundo de los metros y subterráneos, en deshechos industriales, en muros caídos y en las persianas bajadas de comercios cerrados de barrios desfavorecidos.

A diferencia de los artistas grafiteros, Banksy, nunca del todo un artista de la calle, ofrecerá un modo de intervención explícitamente político, no infra-político. Tampoco del mundo desposeído: como dice uno de sus biógrafos no autorizados, para sobrevivir en el duro mundo de los barrios bajos y machos de Bristol, Banksy, que creció en un barrio de calles sombreadas de clase media, tuvo que esconder un poco su procedencia" ("To survive in the rough and tumble of the macho graffiti world Banksy, like others, had to blur his background a little) (Will Ellsworth, 2013: 32) . Su inscripción urbana, su escritura, asociada a las tecnologías de la virtualización (Banksy tiene su portal en *https://www.banksy.co.uk/* y muchas de sus obras existen solo virtualmente—no es espectral a pesar de trabajar con plantillas. Y no lo es, porque su exposición no es infra-política al no encajar del todo como archivo histórico-político. Curiosamente, su trabajo parece mucho más alejado de las musas que las de los marginales artistas del grafiti urbano. Si, como decía Ricardo Navas siguiendo a Jacques Derrida, en tanto archivo "el discurso histórico, atravesado por los soportes y la técnica, deviene como una espectrografía, en donde aquello que llamamos lo virtual (la mediación tele tecnológica) permite una experiencia del tiempo en donde lo Real es lo que se resiste siempre a ser simbolizado y al mismo tiempo es su condición de posibilidad" (Nava Murcia, 2012:107), el material de Banksy es todo menos espectral.

José Luis Guerín, por el contario, cineasta pausado, infinitamente detallista y en las antípodas del arte grafitero basado en la aceleración, en plena carrera de destrucción de la ciudad sí nos deja un archivo espectográfico sobre la retirada quizá definitiva de las musas en nuestra era. Y lo hace inscribiendo cinematográficamente la traza de su imagen en tres películas que son un canto a su adiós; tres filmes que les ofrecen el soporte técnico-poético sobre el cual puede por un momento inscribirse e imprimirse la huella del paso de las musas. Archivo y memoria de su (sub)existir. La primera, *En la ciudad de Sylvia* (2007), sigue la traza de la Laura de Petrarca y del joven Goethe en una Estrasburgo contemporánea; la segunda, *Unas fotos de la ciudad de Sylvia* (2007), se explicita como un bellísimo archivo cinemático-fotográfico de la anterior; un archivo habitado por la pulsión de muerte, que diría Jaques Derrida (Derrida, 1997). Y, por último, *La academia de las musas* (2015), película que evoca desde la academia misma (en este caso un aula de la vieja Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona) la traza de las casi perdidas musas. *La Academia de las musas*, como las otras dos películas de la trilogía, pertenece al género del archivo-doc-

[11] "The emergence of graffiti as an art form in the '70s occurred in a time of economic and political challenges: the oil embargo of 1973, the stock market decline, and the malaise of the Vietnam War were among the factors that signaled the end of the American dream ….New York was bankrupt … landlords were abandoning their buildings, entire neighborhoods were being decimated. The Bronx was burning, but for young artists New York was a creative paradise" (Deitch, 2011:10)

[12] "The graffiti writers of New York City started by the trains, including subway cars and areas under the tracks. Their main goal was to see how many places they could "bomb" with their signature. This illegal act became popular among working-class teenagers, specifically the Latinos and African Americans in Washington Heights, the Bronx, and Brooklyn. Even though graffiti was male dominant, some females were involved too" (Rhan, 2002). Hay que destacar también y sobre todo el libro *Subway Art* (1984) y el programa de televisión *Style Wars* (1984) de la PBS, como los primeros documentos que presentaron el grafiti callejero como arte.

umental-ficción tan caro a Guerín. Se inicia presentando en medias res a un profesor de filología clásica italiana, "el Profesor," dictando una clase sobre Dante y la poética del amor y de las musas. [13] Rodeado de atentas estudiantes se nos hace enseguida evidente que la cámara ha sido seducida de inmediato por estas mujeres a las que el profesor muy pronto les va a pedir una experiencia pedagógica imposible: hacerse cargo del papel de musas, formar una nueva academia de las musas e implicarse como tales. A esta plétora de mujeres estudiantes les da inmediatamente la cámara voz e imagen en primeros planos atentos, maravillada la mirada cinemática ante la fuerza expresiva de los rostros. Se alía con ellas. Y entiende enseguida, a diferencia del profesor, que el ramillete de mujeres-estudiantes que le rodea no necesita tomar ningún papel como musas ni formar academia ninguna porque son ellas las musas mismas. No las seculares, aquellas que desde Dante en adelante fueron puestas al servicio del poeta, del artista. Sino las originarias: las musas divinas que cuidaban la ciudad, que dirigían la buena cultura de ciudad siempre que ésta fuera capaz de preservar la cuaternidad originaria: es decir, el hábitat que, tanto para los griegos antiguos como para Martin Heidegger, hacía posible la convivencia entre dioses y humanos.[14]

Obviamente, ahogado el espacio natural, nuestras ciudades hoy no ofrecen ese hábitat necesario a las musas para coexistir con los humanos. Así, su presencia sólo puede evocarse desde su ausencia, desde la memoria (al fin y al cabo, las musas eran hijas de Zeus y Mnemosina, la diosa de la historia, el recuerdo y la memoria); y su sentirse, sus palabras, su música y su poética, sólo en su traza de retirada. Tal como hace y entiende el cine de Guerín, capaz de atrapar por un momento imágenes evanescente de las musas justo cuando ya han iniciado ellas su vuelo de retirada, su abandono de las ciudades. Guerín, "un visitador de tiempos y espacios, consciente de la esencia vital y cinematográfica, sabedor del estigma (y enigma) del *tempus fugit*, va en pos de lo inalcanzable… de lo efímero, de los desaparecidos." (Ferris Carrillo, 2008). En este caso, de las musas; construyendo para ellas con la cámara una cuaternidad virtual, un espacio-tiempo poético, cinemático y por tanto espectral, que permite a las musas, aunque sea sólo en imagen, sólo como traza, habitarlo y hablarnos por un instante.

Y nos hablan de forma infinitamente bella y poderosa. La mirada de la cámara se desliza sobre los rostros de estas mujeres, diosas-musas que en *La academia* toman desde el inicio voz y cuerpo; no sólo físico, también histórico y político. Feministas, corrigen incesantemente al profesor. Mireia, por ejemplo, le indica a partir del dialogo que Dante mantiene en el infierno con la adúltera Francesca (Infierno, Canto XXX), que ésta fue simplemente una "mala lectora de un régimen patriarcal" que de hecho la somete. Y fuera del aula, en casa, la mujer del Profesor, Rosa, que atiende también las clases sobre Dante, y es ella misma otra musa, le espeta: "A ver, explícame cómo es eso de que las musas están hechas para el amor…el amor es sólo un invento…. Dime una, sólo una en toda la historia de la humanidad que …." (17:58-18:03).

Y así, una y otra vez: el profesor se esfuerza en explicar a sus estudiantes cómo las musas "se entienden como el principio de la civilización;" cómo fueron ellas las que hicieron posible en la antigüedad que los humanos, a través de la música y la poesía, pudieran oír la melodía de las esferas y cuerpos celestes girando alrededor de la tierra (01:04-01:47); como transformaron a los humanos, cómo los convirtieron de animales a seres humanos (31:02). Y tiene razón; las musas, obviamente, ya lo saben. Allí estaban en el origen del tiempo griego y alejandrino. Pero explica e insiste también el profesor en equiparar las divinas musas con mujeres de carne y hueso. Y cree que, para devolver a la ciudad y a la sociedad el poder civilizatorio perdido, deben las mujeres convertirse de nuevo en musas y proceder, a través del amor carnal, a transformar de nuevo a los hombres en seres poéticos. Y ahí, justo ahí, es donde y como el profesor se equivoca. Su demanda contradice lo que afirman las Musas en el aula y fuera de ella. Tal como explica Mireia, "la palabra es más importante que el cuerpo" (29:44). Las musas de esta academia que convoca Guerín son divinas, no humanas: su presencia es sólo ausencia, imagen y memoria virtual; y su poética, la que lleva al habitar, al construir y al pensar del recuerdo como indicaba Heidegger: La memoria que, "como coligada con-memoración de lo que está por-pensar, es la fuente del poetizar. Según esto la esencia de la poesía descansa en el pensar" (Heidegger, 1957:15). El cuerpo material no es ahora lo esencial. Explicando al profesor una relación que mantenía virtualmente por internet,

[13] Personaje interpretado Raffaele Pinto, profesor de filología clásica y del renacimiento italiano en la vida real en la Universidad de Barcelona, y esposo de Rosa Delor i Muns, conocida y prestigiosa estudiosa de Salvador Espriu y la Cábala que da vida a la musa Rosa en la película.

[14] "La cuaternidad nombra el encuentro de la tierra, el cielo, los mortales y la divinidad" (Heidegger, 1954:136).

Mireia le recuerda que “la palabra tiene una fuerza impresionante, si la escribes” (29:16), sí; pero que ante una palabra tan “bella como una caricia” ella no necesita un cuerpo” (29-55). El profesor no puede entenderla. No se da cuenta de que el antiguo ensamblaje entre naturaleza, la ciudad y sus musas que hacía posible la convivencia con los humanos está desapareciendo. Quizá la cibernética, la inteligencia artificial, o la constelación digital/virtual del nooceno llegue a conformar en algún momento “el otro pensar” del que hablaba Heidegger en su entrevista con Der Spiegel, aunque hoy por hoy, “la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga” (Heidegger, 1976).



Fig. 2 La academia de las musas. Mireia en lago Averno, puerta de entrada al infierno para Dante y Virgilio en la Divina Comedia Captura de pantalla. Tráiler oficial. Vimeo Elaboración propia

Guerín sin embargo es capaz de convocar virtualmente con su pequeña cámara digital la cuaternidad originaria. Fuera del aula, fuera de la ciudad, las bellísimas imágenes del agua, fuego, aire y tierra componen y conforman el hábitat virtual desde donde las musas pueden, por un momento, abrir nuestros sentidos a la música originaria del universo: *https://vimeo.com/139072802 (Fig. 2).*

Tal como ocurría también “*En la ciudad de Sylvia* (2007), la primera película de la trilogía, donde la cámara, a través de la figura andrógina de un artista casi adolescente que recuerda a Goethe, busca a su Sylvia en una Estrasburgo contemporánea como Petrarca a su Laura en Aviñón y que *Unas fotos de la ciudad de Sylvia* (2007), archivo fotográfico de la anterior, explicita.

Las dos películas se complementan una a otra. El archivo fotográfico-documental ficticio da fe desde la quietud y silencio de la fotografía de la movilidad de las musas en las imágenes filmadas en la primera película, *En la ciudad de Sylvia*, donde Sylvia, evocación central de la musa griega original, camina ligera y fugaz, los pies calzados con sandalias y su vestido de verano ondulándose al viento. En *Unas fotos,* “el tránsito por los espacios donde el mito arraiga es la clave que permite a José Luis Guerín conjurar su presencia el presente. Tal como se inscribe en ...*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, se trata de revistar ‘el lugar de la escena’: “Esta historia empieza en la Iglesia de Sta. Claire” “...donde la vio por primera vez” (Solar García, 2014).

En la trilogía de Guerín, Sylvia, Mireia, Rosa y todas las musas pasan en volandas, siempre en esbozo. Siempre inalcanzables, vistas de refilón, vistas y no vistas al pasar, semi-escondidas entre la gente, en terrazas y cafés, en tranvías, reflejadas en los cristales de coches, ventanas y escaparates. Silenciosas, miran y miran a los mortales (casi) incapaces ya de oír la música de la poesía que lleva al pensar. Pero tal como inscribe un grafiti callejero en *En la ciudad de Sylvia*, un “te quiero Laura” escrito en un muro deja al final de la película de evocar la Laura de Petrarca para convocar en su lugar a un viejo clochard sin techo (*Fig. 3 y 4).*



Fig. 3 - En la ciudad de Sylvia
Captura de pantalla. Elaboración propia



Fig. 4 - En la ciudad de Sylvia
Captura de pantalla. Elaboración propia

Así pues, las musas, no se retiran del todo de las calles sino que se transforman. Viviendo espectralmente en y desde la sub-existencia, acompañando el dolor de los marginados por la ciudad. Sólo así podrán quizás las musas en la ciudad ofrecer la posibilidad del cuidado. Una nueva armonía entre arte, ciencia y técnica. Pero mientras eso no ocurra, no podremos respirar (*Fig.5).*



Fig. 4. "I Can't Breathe Mama," Manifestante del Black Lives Matter en Dumfries, Virginia Foto de dominio publico. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/I_can%27t_breathe#/media/File: I_Can't_Breathe_Mama.jpg

BIBLIOGRAFÍA

BANKSY (no date). Available at*: https://www.banksy.co.uk/* (Accessed: 30 June 2020).

CERDÀ, I. (1867) *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona.* (2 vol). Madrid: Edición facsímil a cargo del Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1968. Available at: *http://www.anycerda.org/web/es/arxiu-cerda/fitxa/teoria-general-de-la-urbanizacion/115.*

DEITCH, J., Gastman, R. and Rose, A. (2011) *Art in the Streets*. Random House Incorporated.

DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo*. Trotta.

ELLSWORTH-JONES, W. (2013) *Banksy: The Man Behind the Wall*. Reissue edition. St. Martin's Press.

GUERÍN, J. L. (2007a) *En la ciudad de Sylvia*. Eddie Saeta S.A., Château-Rouge Production, Televisión Española (TVE).

__(2007b) *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

__(2016) *La academia de las musas*. Los Films de Orfeo.

HEIDEGGER, M. (1976) 'Sólo un dios puede salvarnos. Entrevista de 1953 con *Der Spiegel*, publicada póstumamente en la revista, a petición de Heidegger, en Septiembre 23, 1966.', *Revista de Occidente*. Trad. C. Gurméndez, (14), pp. 4–15.

__(1994) *Conferencias y artículos*. Translated by E. Barjau. Ed. del Serbal. Barcelona.

__(1954) "Construir habitar, pensar." En Heidegger M. Conferencias y artículos (1994*)*, pp. 127-142)

__(1953) '¿Qué quiere decir pensar?', *Revista colombiana de psicolgía. Texto tomado de Martin Heidegger, Conferencias y articulos,* (5–8), pp. 11–17.

'I can't breathe' (2020) *Wikipedia*. Available at: *https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=I_can%27t_breathe&oldid=965299808* (Accessed: 30 June 2020).

MARCHE, G. (2012) 'Expressivism and Resistance: Graffiti as an Infrapolitical Form of Protest against the War on Terror', *Revue française d'études américaines*, 1(131), pp. 78–96.

MOREIRAS, A. (2019) *Infrapolítica: la diferencia absoluta (entre vida y política) de la que ningún experto puede hablar*. Palinodia.

__(2020) ‘Servidumbre voluntaria y moralismo salvaje’, *Infraphilosophy*, 18 May. Available at: *https://infraphilosophy.home.blog/2020/05/18/servidumbre-voluntaria-y-moralismo-salvaje/* (Accessed: 29 June 2020).
NANCY, J.-L. (2012) ‘Un día los dioses se retiraron…’, in Rodríguez Marciel, C. and Corella, M. (eds), Rodríguez Marciel, C. (tran.) *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos (UPV), pp. 45–54.
NAVA, R. (2018) ‘El mal de archivo en la historia’, *Historia y Grafía*, 19(38), pp. 95–126.
RAHN, J. (2002) *Painting Without Permission: Hip-hop Graffiti Subculture*. Greenwood Publishing Group.
‘SOLAZ, R. (2014). ‘Del laberinto f´ìmico al tejido urbano.En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerín.’ Tesis Master en Producción Artística. Tutor Fernando Canet. UPV, Valencia. Available at: *https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/51101/SOLAZ%2C%20ROSA-TFM.pdf?sequence=1* (Accessed: 30 June 2020).
STEFFEN, W. *et al.* (2011) ‘The Anthropocene: conceptual and historical perspectives’, *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*. Royal Society, 369(1938), pp. 842–867.
Style Wars | The Original Hip Hop Documentary (no date). Available at: *http://www.stylewars.com/site/* (Accessed: 30 June 2020).
Style Wars (TV Movie 1983) - IMDb (no date). Available at: *http://www.imdb.com/title/tt0177262/* (Accessed: 30 June 2020).
Subway Art by Cooper, Martha; Chalfant, Henry: Very Good Hardcover | Robinson Street Books, IOBA (no date). Available at*: https://www.abebooks.co.uk/first-edition/Subway-Art-Cooper-Martha-Chalfant-Henry/30647677019/bd* (Accessed: 29 June 2020).
TRISCHLER, H. (2017) ‘El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?’, *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (54), p. 40.

Cultura y Revitalización Urbana: Distritos, Periferias y Nuevos Enclaves Culturales

DISTRITOS CULTURALES: CUESTIONES DE CONCEPTO A REVISIÓN

Cultural districts: issues from concept to review

Pilar Aumente Rivas
Profesora Emérita Universidad Complutense de Madrid
pilar_aumente@hotmail.com

Resumen

Se aborda un objeto de estudio confuso en su conceptualización, nebuloso, y polémico, en cuyo ámbito, mal definido, se han ido incorporando nuevos conceptos que se entremezclan con los antiguos, sin sustitución aparentemente justificada. Con el objetivo de alcanzar una clarificación mayor en este ámbito hemos seleccionado y revisado algunas de las fuentes -muchas veces mencionadas en la literatura específica sin explicar con claridad la causa- y las teorías más significativas sobre el tema. Tras analizarlas, señalamos aquellas que de una manera más completa o lúcida ayudan, en nuestro criterio, a la mejor comprensión del fenómeno económico-cultural denominado distrito cultural y de las metamorfosis y derivas que ha sufrido, como por ejemplo, el paso a la denominación de cultural a creativo, y alguno más que ha alterado el peso específico de los distritos actuales. Concluimos con la revisión de la relación de vecindad que ha mantenido y sostiene con otros similares, como con los barrios artísticos, de los que deriva, o los clusters culturales.

Palabras clave

Distritos culturales, barrios artísticos, clusters culturales distritos creativos, barrios culturales, clusters creativos.

Abstract

An object of study that is confused in its conceptualization, nebulous, and controversial, is approached, in whose field, poorly defined, new concepts that intermingle with the old ones have been incorporated, without apparently justified substitution In order to achieve further clarification in this area, we have selected and reviewed some of the sources -often mentioned in the specific literature without clearly explaining the cause- and the most significant theories on the subject. After analyzing them, we point out those that in a more complete or lucid way help, in our opinion, to understand better the economic-cultural phenomenon called the cultural district and the metamorphoses and drifts that it has suffered, such as, for example, the change to the name from cultural to creative, and some more that have altered the specific weight of the current districts. We conclude with the review of the neighborhood relationship that it has maintained and maintains with other similar ones, such as with the artistic neighborhoods, from which it derives, or the cultural clusters.

Keywords

Cultural districts, artistic neighborhoods, cultural clusters, creative districts, cultural neighborhoods, creative clusters.

1. INTRODUCCIÓN[1]

Abordamos un objeto de estudio confuso en su conceptualización, nebuloso y polémico, en cuyo ámbito -mal definido, impreciso en sus límites, y en continua evolución-, se han ido incorporando nuevos conceptos que se entremezclan con los antiguos. Como muchos autores denuncian (Chapain, y Sagot-Duvauroux (2020), Valentino (2013) y muchos otros), existe una falta de consenso sobre las definiciones, enfoques y tipologías en los ámbitos con los que tiene relación. Se suele poner en evidencia una falta de sistemática en las metodologías aplicadas y la dificultad añadida de la gran variedad de las mismas, derivadas, a veces, de los distintos campos que se integran y a los que afecta: economía, geografía, urbanismo, sociología etc, (Evans 2009; Chesnel et al. 2013). Asimismo, se detecta un cambio de valoración del tema y un desplazamiento del objeto de estudio de lo cultural a lo creativo y aún a lo digital, lo cual se entiende que ha conllevado una vaguedad mayor en la caracterización de la nueva situación. Conceptos como "Distrito Cultural", "Distrito Industrial", "Distrito Creativo", "Cluster", "Barrio Cultural", interactúan, en algún caso mantienen relaciones de dependencia, se intercambian... Es preciso, por tanto, llevar a cabo reflexiones sobre la materia con la cual trabajamos, para eliminar, de esta manera, algunos malentendidos que obstaculizan la comprensión de este fenómeno cultural.

2. LOS DISTRITOS CULTURALES. CUESTIONES PREVIAS

En primer lugar, necesitamos distinguir entre la aparición del fenómeno de los distritos culturales -sin que en aquel momento hubiera una forma específica de nombrarlo- de la aparición de la denominación del mismo. Surge, como fenómeno, en la década de los 70, mientras que la denominación no llegará hasta la segunda mitad de los años 80. Son dos aspectos diferentes a tener en cuenta.

La aparición de los distritos culturales coincide en el tiempo con la conciencia, compartida con los barrios culturales, de que la proliferación de acercamientos a los bienes culturales responde a una demanda de la capacidad de ocio y tiempo libre en la sociedad; su surgimiento responde a la readaptación de los territorios. "Una de las tendencias clave, para la mayoría de las economías industriales avanzadas, es la disminución del tiempo de trabajo y el aumento de la proporción de la renta disponible que se gasta en actividades de ocio" (Bianchini,. p.1. en Bianchini, y Parkinson, 1993). Al mismo tiempo, coincide con el impulso de las políticas descentralizadoras que se pusieron en práctica en la década de los 70 y los 80 para incrementar el poder de las estructuras públicas regionales y locales frente a las centrales (Francia), y la ruptura del "status quo" de las artes llamadas bellas. (Bianchini. idem: 2).

Para superar la crisis del sistema fordista, durante los años 70, la economía busca nuevas soluciones; se posiciona, fundamentalmente, en la opción de los sistemas derrotados por el anterior sistema dominante, y de esta forma, se recuperan fórmulas arrinconadas u olvidadas, como por ejemplo las teorías marshallianas y de otros economistas, como Schumpeter. Así, se reactualiza el sistema de distrito, frente al de fábrica de desarrollo vertical (sistema Ford y Renault).

La búsqueda de nuevos recursos para activar la economía, coincide con la observación del alto nivel de remuneración al trabajo obrero en el ámbito occidental y, por ende, del nivel de vida en el proceso de la liberación de tiempo desde el trabajo hacia el ocio. De ahí, el crecimiento de la demanda de consumo de bienes culturales. La constatación de que "el consumo de estos bienes genera la sucesiva necesidad de nuevos consumos" (Duranti, Sacco, Zarri. 2005), lleva al aprovechamiento de esa realidad observada. De esta forma, los esfuerzos se centran en tejer una nueva malla de protección basada en el buen nivel de vida que ve en la cultura un factor productivo de primer orden, capaz de producir riqueza y de generar desarrollo económico e innovación.

Desde 1979 y, fundamentalmente, desde la reunión de Venecia (1980) -en la que se decreta el final del fordismo- se asume su sustitución por otro paradigma, (Lipietz, 1994: 5). Desde el punto de vista de estructuración industrial se trata del establecimiento de un Sistema Especializado Local: el modelo del distrito Industrial (Lipietz, 1994: 39).

[1] Este artículo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto *Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio)*. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Programa Generación de Conocimiento (ref. PGC2018-094351-B-C43).

En el postfordismo lo que se busca es sustituir un sistema productivo agotado, por otro de similar rendimiento económico. Así, se produce una reorientación y la focalización hacia el mundo de la cultura. De esta manera, recuperada la fórmula de distrito industrial (Marshall), se produce un trasvase al ámbito cultural. Aquellos distritos industriales marshallianos se transforman en distritos culturales.

A consecuencia del giro paulatino que se va produciendo a lo largo de los años 70, (Francia exige el reconocimiento de que las industrias culturales nacen y se desarrollan ya en este país durante esa década), y de la sensibilidad de la UNESCO hacia la economía generada por el sector cultural, dicha organización decide estructurar la cadena de valor de la cultura, en 1986. Son las fechas por las que -según Chapain y Sagot- aparece el primer documento en el que se alude al concepto de "Distrito Cultural". Hablamos, por tanto, de recuperar la estructura de los Distritos Industriales con las actualizaciones pertinentes enfocados a la producción, difusión y disfrute de la cultura. El concepto de Distrito Cultural, nacido con anterioridad (década del 70), adquiere ya carta de naturaleza, que con carácter general supone una dependencia clara del concepto de Distrito Industrial, por ello, es necesario tener presente qué aspectos derivan del Distrito Industrial, para entender mejor nuestro objeto.

2.1. Algunos factores recuperados de los distritos marshallianos.

Para poder entender las propuestas teóricas de Marshall debemos situarnos un siglo y unas décadas atrás, en el último cuarto del siglo XIX (1879), en un contexto de revolución industrial evolucionada. Es el momento en que Alfred Marshall elabora, -a partir de la observación del panorama industrial del Reino Unido, y del conocimiento directo de la realidad estadounidense, a través de un viaje realizado a ese país en 1875-, su "teoría del distrito industrial", un texto publicado en colaboración con su esposa Mary Paley, titulado Economics of Industry (Macmillan and Co.1879). En el Libro I (capítulos VII y VIII) de este volumen, presenta la distinción de los tipos de producción de la industria, que después asentará en su posterior obra Principles of Economics (1890 reeditada en 1920). De estas obras destacaremos algunos aspectos que tienen carácter de antecedente en la construcción de la distritualización cultural.

En el capítulo VIII de Economics of industry Marshall y Paley afirman:

> "En segundo lugar , existen las Industrias subsidiarias que facilitan la comunicación entre las ramas de un negocio; su ayuda es importante para todas las clases de factorías, pero especialmente para aquellas que están dedicadas enteramente a una etapa del proceso de fabricación" (Marshall y Paley ,1879: pág. 52) (traducción propia).

Las fábricas pequeñas, cualquiera que sea su número, estarán en gran desventaja en relación con las grandes, al menos que muchas de ellas estén reunidas en el mismo distrito. (Marshall y Paley ,1879: 53).

Esta concentración en la misma localidad de un gran número de quienes se dedican al mismo negocio se denomina localización de la industria (Marshall y Paley, 1879: 47.).

Una de las grandes ventajas de la localización de la industria es que el proceso de educación y aprendizaje, la educación de habilidades y la difusión del conocimiento técnico se facilita gracias a la concentración. (Marshall y Paley, 1879: 53). Esas habilidades requeridas se aprenden sin gran dificultad en la vecindad de las industrias. En estos lugares "donde grandes masas de gente están trabajando en el mismo negocio, se educan unos a otros" el saber hacer, "la técnica y el gusto" "están en el aire", afirman Marshall y Paley, "y los niños lo respiran a la vez que crecen" (Marshall y Paley, 1879: 53). A esto se le va a denominar "atmosfera industrial".

Por otro lado, la innovación, en cualquier aspecto, resulta mucho más fértil en este ámbito concentrado, puesto que las nuevas propuestas se difunden con gran facilidad en esa atmosfera y las propuestas innovadoras, pueden estimular la aparición de nuevas ideas (Marshall y Paley,1879: 53), ya sea la mejora de una máquina, o un nuevo proceso , o bien una nueva forma de organización, "si un hombre inicia una nueva idea, otros la adoptan y la combinan con sugerencias propias; y así se convierte en la fuente de nuevas ideas "Marshall, 1897: 159). Esta capacidad de innovación es reconocida por Marshall desde la creencia (Becattini la coscienza dei luogho. Saggine. 2015. Posición 1305) "de que en la mente de miles de millones" de trabajadores "hay un tesoro de creatividad artística y científica".

En los Principles subraya que la variedad de habilidades necesaria en la concentración de industrias ofrece un mercado de trabajadores especializados de todo tipo que convierte a estos lugares en focos de atracción tanto para la mirada de los propios trabajadores como para los industriales en busca de obreros especializados (Marshall, 1890: 159).

Esta variedad de empleos que ofrecen la concentración de factorías es "una de las principales causas del continuo crecimiento de las ciudades industriales y de los distritos (Marshall. 1897: 159 y 125).

A Marshall le interesa el progreso de conocimientos: "El conocimiento es nuestro motor de producción más poderoso" (Marshall, 1897 Libro IV), pero desde muy pronto destacó la importancia de la remuneración de la actividad laboral por medio del dinero. Señaló la búsqueda de la riqueza como objetivo de la vida laboral. Esta idea ya aparece en Economics of industry, y se desarrolla, como ocurre con casi todas sus ideas, en Principles, vinculada a la del nivel de vida. En su intervención en la "Conferencia de Remuneración Industrial" de 1885, aboga por la posibilidad ideal de la realización de trabajo" en un estado de cosas en el que

> […] todos trabajarán por el bien público con toda su fuerza, sin esperar más recompensa que aquella que él, en común con sus vecinos, sea tener todo lo necesario que le permita trabajar bien y llevar una vida refinada e intelectual, iluminada por placeres que no tienen mancha de desperdicio y extravagancia (Becattini, G. "Per una via ordinata all'utopia. Alcune riflessioni sul pensiero di Alfred Marshall in tema di economia di mercato e di utopia comunista" en Becattini, G. La coscienza dei luoghi (Italian Edition). Donzelli Editore. Edición de Kindle. Posic. (1169-1174).

Entre los objetivos de la vida laboral estaría el de mejorar el nivel de vida. Se refiere a las actividades ajustadas a las expectativas (deseos). De ellos, según Marshall, se deriva un aumento de inteligencia y respeto propio. Por tanto, no debe confundirse esto con el simple aumento de las comodidades que pueden llegar a crear necesidades artificiales, sino que cualquier aumento del confort ha de llevar consigo una mejor forma de vida "y abrirá el camino a actividades nuevas y superiores" (Marshall 1879: 285). Es decir, una mejora en el pago por trabajo conducirá a un nivel de confort mayor que aumentará el nivel de vida y permitirá realizar actividades que mejorarán a la sociedad.

Me parece de gran interés remarcar cómo Marshall, reseñó el valor del distrito, concentración de pequeñas empresas en una misma localidad, organizada con configuración económica, como fuente de eficiencia, por un lado; y por otro, el hecho de que subrayara su capacidad de generar progreso, es decir, de ofrecer la posibilidad de mejorar los estándares del nivel de vida y de alcanzar la superación de la sociedad.

Por su parte, en Principles (Libro IV, páginas 125, 126 y 127) especifica que las grandes industrias, industrias poderosas, desarrollan "economías internas", mientras que en la concentración de muchas pequeñas empresas de carácter similar, en localidades particulares (IV.X y IV. X: 125), las economías que se practican son "externas" (Marshall 1897: 157). Los barrios en los que se reúnen industrias de la misma rama, pero con carácter complementario, son los distritos industriales: "Los grandes distritos industriales concentran en una misma ubicación varias industrias distintas fuertemente desarrolladas (Marshall, 1897: 126).

El "curso del progreso" está del lado de las pequeñas industrias que practican unas economías externas, que "están creciendo constantemente en importancia" en comparación con las internas en lo relativo al conocimiento comercial. Las publicaciones comerciales, los periódicos y otras técnicas comerciales favorecen la evolución positiva, el progreso (Marshall, 1897: 165-166). Y "como las necesidades de sus clientes son simples, no necesita tener un gran stock de bienes; y puede entregar su capital muchas veces al año"; en otros casos un stock muy selecto, solo puede venderse lentamente. (Marshall, 1897) 253-254).

Marshall distingue dos tipos de distritos, uno de ellos lo entiende como la prolongación de los Centers of specialized skill de la época preindustrial que evolucionando dan lugar a ciudades industriales del S. XIX, -entre las que él destaca a Sheffield- y, en segundo lugar, se trata del tipo de distrito que resulta ser un embrión de "política pública" para "promocionar los distritos industriales".

En el momento de recuperación de las teorías de Marshall, en la década de los setenta del siglo XX, Becatini insiste en que esa apelación a la política pública es “el preludio de intervenciones públicas adecuadas “apreciación subrayada asimismo por Parry” (Becattini, 2002:16).

Se muestra a favor de la intervención del estado (“Gobierno”) en aquellos aspectos industriales de alto riesgo, como puede ser la fundación de ciudades industriales (manufactureras) “ aquellas ramas excepcionales de la producción para las que un gobierno puede fundar una ciudad manufacturera sin incurrir en los riesgos que correría una empresa privada en un caso similar, ese punto de ventaja puede considerarse justamente como un argumento a favor de los gobiernos que emprenden esos negocios particulares (Marshall, 1897: 256).

Tanto a través de Economics, cuanto -y sobre todo- a través de los Principles insiste en la importancia de las relaciones de los distritos con la sociedad local, tanto con las instituciones, como con la base social, tanto que en estos distritos se aprecia una perfecta osmosis entre la comunidad local y las empresas. Es de destacar, no obstante, que menciona el hecho de que relaciones con la sociedad local ya se daban en las conformaciones anteriores (Centers of Specialized Skill) de las ciudades de la etapa pre-industrial (Sheffield).Igualmente interesante resulta su valoración del cuidado del medio ambiente, si bien emana de la capacidad de este para suponer un retorno valioso desde el punto de vista económico y empresarial (beneficio), a cambio de una inversión previa a largo plazo por parte de los propietarios de la tierra.

A destacar su reflexión sobre la atención de un propietario de terreno vecino a una ciudad que le urbaniza. Afirma que “Probablemente traza los caminos, decide dónde las casas deben ser continuas y dónde están separadas; prescribe el estilo general de la arquitectura y quizás el gasto mínimo en cada casa; porque la belleza de cada uno se suma al valor general de todos”. (Marshall, A., 1897: 250-251). Esta acción-inversión (diríamos nosotros), genera un valor colectivo “de naturaleza pública”, “valor público latente”; “sin embargo, esa parte que resulta de su previsión: facultad constructiva y desembolso, debe considerarse como la recompensa de la empresa comercial (Marshall 250-251).

Como resumen, diríamos con Courlet (1992 Kindle Posic. 98) que el desarrollo del distrito -de evolución compleja- aboca a una configuración que se caracteriza por la presencia activa de una comunidad de personas y de empresas que se sitúan en el mismo espacio geográfico e histórico dado, es decir, conforma una entidad socio- territorial.

Las teorías de Marshall fueron atacadas ya por el círculo de Cambridge, durante los últimos años de su vida, y permanecieron olvidadas hasta que Becattini, en el año 1975, inicia su recuperación.

El objetivo fue poner en circulación aquella parte de las ideas de Marshall que “aún pueden contribuir al progreso de los estudios sociales” (Introduccion pp.XVII en (Becattini, 1975). No obstante, aunque este escrito data el interés de Becattini por Marshall, el texto que se considera seminal para los estudios sobre los distritos se publicó en 1979: «Del “sector” industrial al “distrito” industrial».

La traslación de Becattini de la noción de distrito de Marshall supone la reducción y especificación de la red de empresas interrelacionadas localizadas en un lugar concreto, a la de la presencia de empresas especializadas en una rama de actividad, lo que, sin duda, encajaba como anillo al dedo, en la situación de agrupamiento de pequeñas y medianas empresas especializadas en producciones concretas, en regiones determinadas de la Italia en crisis del momento. De esta forma el distrito queda establecido como “entidad socio-territorial”. Por otro lado, las actividades de diferentes empresas, no necesariamente del mismo sector, podrían promoverse en ciertos casos de manera conjunta (Becattini: 149-150).

Como hemos mencionado más arriba, Becattini en su artículo “Del distrito marshaliano a la “teoría del distrito” contemporánea” (p. 16) establece como conclusión que la visión de Marshall sobre el distrito “recoge en un bloque conceptualmente unitario, los fenómenos económicos y los socioeconómicos, y es el preludio de intervenciones públicas adecuadas”.

El Distrito Marshalliano queda fijado por Becattini en los siguientes términos: “el Distrito Marshalliano es una agrupación de pequeñas y medianas empresas independientes, que coinciden con fases intermedias del proceso productivo, se rigen por un grupo abierto de empresarios a través de la subcontratación, cuentan con una gran cantidad de unidades que prestan servicios de producción, trabajadores a domicilio y a tiempo parcial” (traducción personal) (Becattini, 1992, p.51).

Con la recuperación de las teorías de Marshall, por parte de Becattini, se impulsó el desarrollo de Distritos Industriales desde los años 80.

2.2. Distritos culturales. Desarrollo

Hacia finales de esta década, la consideración sobre la industrialización de la cultura mejora y coincide, como hemos señalado en otro lugar de este trabajo, con las nuevas políticas en Francia -informe encargado por Mitterrand a Girard 1980 para La UNESCO (O´Connor, J. 2011: 28)- y otros países, como Reino Unido con el acceso al poder de los laboristas en 1981 (Greater London Council) con el Informe MacBride (1980) cerrando la década. Influyeron las teorías de Barthes (1957-1980) y Morin (1968-1972), Eco (1964-65), New Left, Marcuse, el Situacionismo con Dèbord a la cabeza (Sociedad del Espectáculo) (1967-1999), y Adorno (1963-75). A la reunión de Mónaco (1967) le siguió el encuentro en Arc-et-Senans “Jornadas del Desarrollo Cultural “ 1972, con Michel de Certeau entre otros asistentes, Girad, Morin y otros , que finalizó con una declaración en la que se reconoce a las industrias culturales y a los medios de comunicación no solo como meros difusores, si no como auténticos actores culturales. En la declaración se desarrolla la idea de la división de las distintas Industrias Culturales, reconociendo su doble carácter industrial y cultural, señalando su mercantilización, el interés por el beneficio económico, y la dependencia de las leyes del mercado, -rasgo considerado negativo- y la saturación mediática a la que se ven sometidos (Carrasco, y Saperas. 2011: 147, 148). En ella se señalaron el rechazo a la cultura clasista, y propuestas para mejorar el acceso a la cultura, así como la ampliación de la participación en ella (http://www.lacult.unesco.org/docc/1972). Será en el Consejo de Cooperación cultural (Estrasburgo, 1978) cuando se reconozca que la vulgarización de la cultura pasa por el desarrollo de las Industrias Culturales (Mattelart 1993, en Carrasco y Saperas: 151) y por su parte, la UNESCO utiliza la denominación de manera regular desde final de la década del 70.

En la aceptación de los mercados y de la tecnología para una nueva cultura urbana democrática, debería verse, según O´Connor (2011:30) “un último intento de revitalizar las grandes modernizaciones socialdemócratas, y de hecho socialistas de los años veinte y treinta del siglo pasado, antes de que desapareciera del horizonte el proyecto emancipador de la cultura”.

Los Distritos Culturales nacieron en los años 70 en Reino Unido, al tiempo de ponerse en marcha las “políticas de renovación de zonas urbanas degradadas” (Sacco Y Ferilli, 2018: 9-21), en el curso de las decisiones del Gran Consejo de Londres (GLC). Es en estos momentos cuando se sitúa el nacimiento “simbólico” del Distrito Cultural (Usai, 2015: 29). Aquellos distritos y las decisiones del Gran Consejo no se llegaron a desarrollar hasta el final, debido a la supresión del Consejo en 1986, a causa de los enfrentamientos de la política de carácter social frente a la política estatal de las fechas; sin embargo, sus orientaciones delinearon un modelo seguido posteriormente por otras autoridades locales (Wansborough y Mageean, 2000: 4). Orientaciones que se irán integrando en las estrategias de desarrollo económico local (Bianchini, 1989). Se identifican cuatro características principales de lo que se define como un periodo de “política económica cultural”; entre ellas se incluye una creciente inversión en las infraestructuras necesarias para la producción cultural tales como “estudios...asociaciones de marketing y apoyo, así como la planificación de Distritos Culturales” (Kong, 2000: 387, en García, B. 2008: 114).

Los años 80 suponen una atención importante al mundo de la cultura. Desde 1982 en Francia, Mitterrand reintroduce, con un gran presupuesto estatal, el apoyo público a la cultura. Jack Lang defiende la intervención estatal en el ámbito cultural, subrayando que la cultura se convierte en creadora de empleo y de valor añadido, con lo cual se reorienta la relación economía-cultura hacia un enfoque más utilitarista en el contexto de una política cultural en la que “la subvención aparece como contrapartida de un servicio rendido a la colectividad”. Para Farchy y Sagot (2015:10 posic. 183) la democratización de la cultura, la facilidad de su acceso y el desarrollo de las Industrias Culturales, el aumento de las

ayudas al sector por los distintos partenaires, en definitiva, la mercantilización de la cultura absorvida por el capitalismo, son razones a las que se debe una mayor atención hacia el sector cultural, y en ese nivel se convierte en susceptible de unos análisis del mismo rango que los dedicados a la economía. (Farchy y Sagot, 2015: 11, posic. 183).

Hilary Anne Frost Kumpf, gran estudiosa de los Distritos Culturales estadounidenses (1989), señala la revitalización urbana como la motivación primaria del establecimiento de un Distrito Cultural, además de ello, son también importantes la búsqueda de usuarios y de inversiones para el área (Frost-Kumpf (1998) Cultural Districts: 14. Consulta en línea. https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/Cultural%20Districts_0.pdf.).

Esa revitalización supone embellecer y animar la ciudad, proporcionar empleo, atraer residentes y visitantes (turistas) a la ciudad, complementar las instalaciones culturales con negocios adyacentes, incrementar el valor de las propiedades, expandir la base fiscal, atraer empleados específicos bien formados y contribuir a un ambiente creativo e innovador (Frost-Kumpf, 1998: 9).

El término Distrito Cultural, como ya señalamos más arriba, aparece esporádicamente con anterioridad pero casi no volverá a utilizarse hasta la siguiente década, y será en 1989 cuando Hilary Anne Frost-Kumpf formula una caracterización sobre los Distritos Culturales; en 1998 publica un amplio estudio sobre estos distritos, muy abundantes ya en EEUU. La autora menciona la existencia de más de 90 ciudades con Distritos Culturales, señalando su presencia, aunque no la denominación, desde los años 60 en los que comienzan la potenciación (desde el año 2000, la denominación se popularizará definitivamente). Como hemos avanzado, en estos distritos se detecta la centralidad de la revitalización urbana como objetivo.

Para la autora, un Distrito Cultural es un área geográfica, labelizada, de uso mixto en la que una alta concentración de instalaciones culturales, donde tienen lugar una serie de actividades relacionadas, sirve como elemento de atracción (Krumpf, 1998:10). Entre las instalaciones contenidas se destacan espacios de actuación, museos, galerías, estudios de artistas, tiendas minoristas relacionadas con las artes, música o estudios de danza, escuelas, centros didácticos de nivel superior especializados en estas artes, bibliotecas, botánicos y jardines, (Frost-Kumpf 1998: 11).

El significado de cultura varía entre distritos, generalmente se desarrollan actividades relacionadas con las Bellas Artes, las bibliotecas e instituciones educativas, pero asimismo incluyen restaurantes, night-clubs, y otras formas de entretenimiento popular. Los distritos culturales efectúan desarrollos de uso mixto que incorporan complejos de oficinas, espacios comerciales y ocasionalmente áreas residenciales. Muchos distritos culturales han sido creados “en” o “cerca” de distritos centrales de negocios y son contiguos a nuevos complejos desarrollados de oficinas corporativas, cerca o contienen elementos de recintos dedicados al ocio y al turismo, así como viviendas gentrificadas y encarecidas para los residentes.

Frost-Kumpf señala como metas propuestas para el Distrito Cultural conseguir una mayor actividad empresarial, incrementar los ingresos por impuestos mejorados, la creación de áreas públicas seguras y limpias, al mismo tiempo que se disponen o mejoran viviendas y áreas cómodas para actividades de tiempo libre. Se busca, igualmente, proveer de instalaciones para organizaciones sin ánimo de lucro, actividades culturales comerciales, acomodos para grandes performances y exhibiciones para grandes audiencias. Entre sus propuestas se encuentra facilitar la producción y la educación artística, generando oportunidades de empleo para artistas y apropiadas instalaciones para dar salida a los productos de esas actividades creadoras.

Algunos Distritos Culturales fueron construidos en las principales ciudades de América durante los años 50-60 y han sido desarrollados para abordar problemas asociados con artes complejas, física y programáticamente aparecen aislados de sus vecindarios; estas instalaciones son arquitecturas con paredes y barreras de separación que excluyen la participación de sus vecindarios deprimidos, pero tales instalaciones culturales podrían cubrir las necesidades de la comunidad enfatizando actividades que pueden incorporar los intereses de los residentes locales: escuelas y organizaciones vecinale, porque, en definitiva, se busca conectar el arte con el desarrollo de la comunidad (Frost-Kumpf,1998 :14).

Frost-Kumpf subraya la dificultad de tipologizar los Distritos culturales apelando a su carácter único: "Los Distrit. Culturales deberían reflejar el entorno único de sus ciudades incluyendo la historia, el uso de la tierra, el crecimiento urbano y el desarrollo cultural. Todos los distritos culturales son únicos, no hay un modelo estándar", en todo caso, la autora ejemplifica con la situación estadounidense. Los Distritos Culturales de EEUU se categorizan en orden a sus más prominentes atracciones (Frost K. 15); llega a mencionar 5 tipos de distritos culturales: Cultural Compounds, Major Arts Institution Focus, Arts and entertainment Focus, Downtown focus, Cultural Focus, Cultural Production Focus.

Una de las especificaciones de su teoría es la defensa de la planificación del distrito cultural, que debería hacerse muy reflexionada teniendo en cuenta que debería ser parte de una planificación cultural más amplia al considerar la ciudad en general. (Frost Kumpf 1998:33). Y la gestión debe basarse en la coordinación entre los diversos grupos y debe establecerse un paquete de estrategias que tengan como objeto revitalizar una ciudad.

No obstante, las artes no pueden funcionar solas como estrategia para el desarrollo de la ciudad. Las ciudades son mucho más que sus elementos culturales, también son hogares, lugares para hacer negocios, lugares para trabajar, para comprar, para aprender, lugares de culto, sedes de servicios del gobierno, por ello hay que partir de una estrategia mixta para obtener el desarrollo urbano. La influencia de Frost-Kumpf ha sido muy importante en EEUU. La organización "Americans for Arts" ha seguido bastante de cerca sus presupuestos y ha trabajado en la problemática de los Distritos Culturales de forma estimulante.

Muchos otros investigadores han realizado aproximaciones al mundo del Distrito Cultural y han intentado definiciones y caracterizaciones; hemos de recordar, por tanto, las referencias elaboradas por Lazzeretti al hilo de la definición de los Sistemas Locales de Alta Cultura o los lugares de Alto Valor Cultural. De esta manera, hablaríamos de un área urbana con fuerte presencia de bienes culturales que asume algunas de las características propias de lo que Lazzereti define como Lugares de Alto Valor Cultural y muy cerca de su determinación del Sistema de Interés Cultural que exige, en primer lugar, un conjunto de recursos tangibles o intangibles dados en un territorio (Lazzeretti: 2008, 330) en el que hay que destacar, en primer lugar, una dotación amplia en tres componentes determinados: Arte, Cultura y Medio Ambiente; en segundo lugar, se indica que ha de poderse apreciar una red laboral variada en los clusters, -ya sean económicos, no económicos, o institucionales- y finalmente, el tercer componente señalado por Lazzeretti es el capital simbólico, es decir, Lugares HC, lugares de alto nivel cultural identificables con recursos idiosincrásicos (rasgos distintivos propios de una colectividad). En su concepción, los Distritos Culturales aparecen claramente vinculados a los HC.

Los HC, y por tanto los Distritos Culturales, tienen entre sus objetivos el desarrollo económico sostenible, que se apoya en la interacción entre cultura, economía y sociedad, entendiendo la cultura como recurso gestionado por unos actores que tienden a realzar las diferencias artísticas, culturales, sociales y medioambientales de las distintas localidades (Lazzeretti: 2008 327, 328). Es decir, en el ámbito de los Distritos Culturales, la cultura es considerada como un recurso para el desarrollo económico de las ciudades y regiones europeas. Lazzeretti, reconociendo el interés de la teoría de Marshall, recoge la caracterización de Distrito Cultural hecha por Frost Kumpf.

2.3. la evolución de los distritos culturales

Los distritos culturales han experimentado una progresiva asunción de las características propias de las industrias creativas. Un distrito creativo es un área urbana en la que se concentra actividad creativa, lo que incluye áreas con alta presencia de actividad artística o presencia de centros educativos, de investigación y sedes universitarias (Herrera Medina, Bonilla Estévez, y Molina Prieto, 2013). Según una definición al uso de la literatura especializada, Distritos Creativos son aquellas concentraciones de industrias reunidas en un mismo espacio geográfico que fundamentalmente realizan o promueven tareas derivadas de la creatividad, el talento, el saber-hacer, -respaldadas por la propiedad intelectual- en los sectores culturales y creativos; lo que constituye un recurso de base para el desarrollo económico-social de la zona en que se ubican, y un poderoso atractivo para la captación de inversiones, trabajadores especializados, empresas y marcas con potencial de desarrollo y proyección internacional.

Habitualmente hablamos de Industrias Creativas respecto a “actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual” (Braun, Lavanga, 2007, en Bustamante 2017: 107).

La Industria Creativa se remonta al laborismo australiano, será en el periodo de Tony Blair, en Reino Unido, donde se presentan algunas iniciativas que las van a consagrar definitivamente. En este ámbito anglosajón la denominación industria creativa hace alusión a los sectores industriales que encuentran su origen en la creatividad individual, la competencia y el talento, y que ofrece potencialidades de creación de riquezas y de empleos a través del sostén y la explotación de la propiedad intelectual. Para Santagata las industrias creativas son el culmen del desarrollo de la cultura en sentido económico (Santagata, 2014: 15).

La evolución de los Distritos Culturales, tras la instauración de los Creativos, lleva a la mixtificación del modelo, dando lugar a la denominación de Distritos Culturales y Creativos que son un modelo de organización territorial, social y económica que articulan a su alrededor bienes, servicios y actividades de carácter cultural y creativo. (Foro Naranja. http://forodecultura.org/2017/11/17).

Estos Distritos mixtificados se configuran como espacios o sectores de ciudad, donde la diversidad de expresiones y productos culturales se convierten en la materia prima para la creación, experimentación e innovación, basados en la transformación del conocimiento, la tecnología y la creatividad.

Así, los distritos culturales, se convierten en un elemento de transformación, desarrollo e inclusión para una ciudad inteligente, sostenible y creativa. El distrito exige la preparación y trabajo articulado de todos los agentes que constituyen esta cadena de valor o hacen parte del ecosistema donde se desenvuelven, incluyendo instituciones públicas, gobernación, gremios, empresarios, y la sociedad civil. http://forodecultura.org/2017/11/17/)

En su seno, deben ser reconocidos ampliamente los agentes culturales, instituciones educativas, formativas y de investigación, la industria, el mundo asociativo y, principalmente, la ciudadanía, tanto la que está organizada, como la que actúa a título individual. Debe tenerse en cuenta la escala metropolitana y regional, y buscar las alianzas necesarias con el sector público y privado a fin de que este proyecto sea singular y, al mismo tiempo, complementario con los proyectos ya existentes. Finalmente, y como aporte específico del distrito, generar las dinámicas, el “ecosistema” adecuado para reforzar la producción del sector cultural y las industrias creativas.

Teniendo en cuenta esta evolución y la abundancia de la literatura especializada, podemos señalar el interés de la propuesta de Sacco y Ferilli (con frecuencia publican con otros teóricos próximos Tavano, Pedrini…), que presentan la caracterización de los denominados Distritos Culturales Sistémicos (evolucionados). Sacco y Ferilli (Preite+ Becattini +Marshall), han sistematizado de manera constante y muy completa la caracterización del distrito cultural sistémico (evoluto), asimilando en su presentación algunos aspectos del arco creativo; en su acercamiento lo caracterizan como “construcción intencional de agentes políticos que consideran el patrimonio cultural como eje estratégico de un nuevo modelo de desarrollo (Preite: 1998, en Ferilli y Sacco 2011, 30). Es decir, lo describen como constructo político, puesto que supone una voluntad política de elaboración.

Ya en 2000, Wansborow y Mageean insistían en la adopción, por parte de los gobiernos locales, de estrategias artísticas y culturales implementadas. Es decir, la cultura entendida como subproducto de las políticas artísticas, comunitarias y económicas generales, pero integradas; con lo que la cultura queda integrada en las estrategias de los gobiernos locales (Wansborow y Mageean ,2000: 3).

Sacco y Ferilli consideran el Distrito Cultural en sentido “clásico”, es el que -afirman- nació en los años 70 en Reino Unido al ponerse en marcha las “políticas de renovación de zonas urbanas degradadas”. (Sacco y Ferilli, 2018: 9-21). El modelo de “distrito territorialmente delimitado” supone la valoración de patrimonio demo-etno-antropológico, comprende espectáculos en directo, producción de arte contemporáneo, industria cinematográfica, televisiva, editorial y multimedia, los productos típicos locales, así como la industria de la moda y del diseño (Sacco y Ferilli pág.14). Según sea la zona territorial de que se trate, se estructurará en función del tipo de objetivos a lograr. Subrayan las diferencias que existen entre estos y los culturales: señalan cómo no se puede separar del lugar la producción y el consumo de los productos culturales.

Un modelo añadido al remarcado es el que tiene como objetivo dar relevancia al capital cultural de un lugar específico, es decir, a la cultura local, las tradiciones y capitales sociales en descenso, el conocimiento tácito, difuso e intelectual, en todas sus formas tangibles. Sin otorgarle un título, este tipo de distritos acogen el ámbito creativo de alto valor añadido: sectores como el diseño, y la innovación tecnológica. Junto a estos distritos mencionan también el distrito cultural institucional, el distrito cultural de museos y el distrito cultural metropolitano, caracterizado por la recuperación del patrimonio artístico y por la revitalización de zonas urbanas. Y finalmente defienden su distrito cultural sistémico, que es aquel que responde a los retos de la sociedad del conocimiento, nuevas formas de integración horizontal en sectores complementarios y fuertes sinergias que exigen una "integración total entre muchos protagonistas: administración pública, empresarios, sistema formativo y universidad, operadores culturales y sociedad civil", según la denominación de Sacco y Ferilli con i intención de remitirse a modelo económico de distrito industrial, vinculado, como decía Marshall, a un determinado territorio. Es decir, refiriéndose a la acumulación de pequeñas y medianas empresas especializadas y concentradas en un determinado territorio que tienen una serie de características comunes, a medio camino entre la autonomía y la interdependencia.

Desde el punto de vista de sus bases teóricas, se apoyan en las teorías de Amartya Sen, Michel E. Porter, Richard Florida con el reconocimiento de la capacitación, la innovación, la calidad de vida y la creatividad. Para el desarrollo del Distrito Cultural Sistémico se necesita realizar una serie de acciones que lo cualifiquen: (Sacco y Ferilli, 2018: 16.17, 18) presentar una oferta cultural de alta calidad con intervención de protagonistas locales, pero también de rango internacional; capacitación y formación de la comunidad local, para lograr un buen nivel de vida que implique la exigencia de calidad de demanda cultural; desarrollo empresarial con creatividad e innovación; atracción de inversión y empresas externas; contribución de las nuevas empresas, no solo monetaria sino también cultural; atracción de talento externo; presentación como ubicación ideal para la vida para lugareños y externos; gestión de las necesidades sociales y de marginación (medios para modificar la lógica de las relaciones sociales de la comunidad local; desarrollo del talento local; atracción por oferta laboral (alentadora y remunerada) (para formar y conservar en el territorio); participación de los ciudadanos y la comunidad local; gobierno local de calidad; producción de conocimientos de calidad; contexto cultural y "entorno creativo cultural"; capacidad de trabajo en red local; capacidad de redes externas; redes culturales diferentes externas nacionales, o internacionales.

En relación con estas acciones se identifican cinco tipos de activos (los denominan tipos de capital) presentes en el territorio: capital natural, capital físico, capital humano, capital social, y capital simbólico. Para el éxito del sistema se requiere una "combinación creativa de los cinco tipos de capital" (Sacco y Ferilli: 18). Si se da sinergia entre los factores, ha de producirse una sinergia entre acciones y conductas de los actores territoriales. Por su parte, las políticas de actuación se refieren a dos categorías: optimización del "stattus quo" y solicitud de innovación al sistema. Activar los recursos para conseguir una integración entre la producción cultural y el resto de sectores productivos del territorio, facilitando así convertirse en destino deseado.

Si bien es cierto que un Distrito Cultural no nace de la nada y que raramente es el efecto espontáneo del hacer de diversos sujetos sobre un mismo territorio (Sacco y al. 2012: 66). No obstante, los recursos que pueden movilizarse o pueden propiciar la aparición de un Distrito Cultural no se acaban en el patrimonio cultural, (sin obviar su gran importancia), sino que incorporan otras variantes como las artes escénicas, las artes visuales contemporáneas en sus múltiples facetas. De la misma manera, la influencia de las orientaciones geográficas europeas de la creatividad ha facilitado la entrada de la investigación acerca de las relaciones con el medio natural y las ventajas que supone para la economía, al mismo tiempo que se ha insistido en la importancia de la herencia artístico cultural como factor positivo para la economía, también se entienden como componentes la fotografía, la industria cinematográfica, la televisiva, la multimedia. La moda…el deporte, el entretenimiento, y cualquier soporte, que pueda potencialmente tener valor cultural… se incorpora como factor dinámico que se convierte en indicador de las fluctuaciones económicas, derivado de la valoración del patrimonio y del resto de factores de impulso económico. Asimismo, se incorpora el turismo, acercando la perspectiva de las Industrias Creativas. Otro factor cultural que se está introduciendo, por su incidencia en el turismo, son los eventos en general, con carácter más tradicional, y en forma de festivales musicales, que generan beneficios para la economía local sumamente destacables. Un Distrito Cultural se plantea los siguientes objetivos: promover el capital natural, poner en valor el medio natural del territorio concernido, recuperar la arquitectura de interés histórico y cultural, revisar ur-

banísticamente el territorio, aplicar políticas de fomento del capital humano y su promoción, aumentar la información y la formación especializada.

Desde el punto de vista social: generar interacción entre la oferta cultural y la sociedad, potenciar la actividad de la sociedad por medio de la oferta artístico-cultural y lograr que esta contribuya a ampliar y profundizar el sentimiento identitario del territorio.

Para el desarrollo del Distrito Cultural Evolucionado es preciso que se consiga la cristalización de tres factores: el atractivo del talento creativo (propuesta de Richard Florida); por otro lado, siguiendo la línea de Porter, la reconversión competitiva del sistema productivo y, finalmente, la capacitación sistemática de la comunidad local (Amartya Sen) (Pilati y Tremblay. 2010: 127).

Para que un Distrito Cultural surja y pueda desarrollarse es preciso que exista un nivel de creatividad y de innovación que fundamenten el desarrollo de la economía local y del mercado de trabajo; es preciso conseguir a través de recursos de atractividad, una bolsa de talentos, es decir una “clase creativa“ en lenguaje de Richard Florida (herencia marshalliana) que aporten la creación de una atmosfera determinada a través de las maneras de ser y de hacer (comportamientos determinados); en el interior de esa bolsa de talentos se produce, por medio de interacciones y de prácticas múltiples, una innovación difusa y una generación de ideas nuevas.

Para su correcto crecimiento es necesario poner en valor el medio natural del territorio (capital natural), recuperar y valorar la arquitectura, hacer una recalificación urbanística del territorio, así como cuidar el patrimonio arquitectónico (capital físico), aumentar la información y la formación (capital humano), para generar interacción y socialización con la oferta cultural (capital social), y fomentar la identidad a través de la oferta cultural (capital simbólico-identitario).

Porque se debe tender a garantizar la sostenibilidad tanto del medio natural como del territorio (Capital Natural) como también el uso y recuperación de espacios culturales (Capital físico); se deben igualmente elaborar planes de formación para los empleados públicos y fomentar las relaciones Institucionales, como, por ejemplo, con las universitarias (proyectos) (Capital Humano); propiciar encuentros para la lógica distrital (Capital Social); fomentar la visibilidad e identidad seduciendo a través del proyecto de desarrollo local (Capital simbólico-identitario).

En definitiva, hay que producir una sinergia cultural, por medio de un pacto con la sociedad, para su total integración, uso y disfrute del proyecto gracias a la puesta en práctica de políticas de impulso y apoyo que culminen en la revitalización urbana.

Otro tipo de Distrito Cultural específico es, según Santagata, el distrito cultural “turístico” (Santagata, 2014: 147). De los dos aspectos que le caracterizan (interdependencia e interacción entre las medianas-pequeñas empresas que lo integran, y el carácter idiosincrático), es este último rasgo el que determina su identificación. Es por tanto, el distintivo de cultura local, que tiene origen en las tradiciones locales comunitarias sociales y políticas, cuyo contenido específico depende de los recursos materiales (lagos, ríos…) o inmateriales: arte, folcklore, artesanado, universidad etc…lo que les identifica. La radicación en las antiguas tradiciones de un lugar son su firma, su marca inimitable (Santagata 2014, 148).

Cabe preguntarse si existe una delimitación a la extensión del distrito cultural, diremos con Santagata (Santagata 2014, 62), que las sucesivas reflexiones sobre el Distrito Cultural han alargado el concepto llevándolo, sino hasta la lógica de una aglomeración urbana de industrias y servicios culturales, a un modelo distritual evolucionado (sistémico) en el cual muchas filières se confrontan y se mezclan. Su aspecto prioritario es el surgimiento de una región creativa multipolar. La necesidad de trabajo de los integrantes en red puede multiplicar exponencialmente su ámbito según la escala referencial de la que se parta y enlazar, no solo con una red postmetropolitana (Grand Paris), sino regional –nacional.

Santagata (2014) amplía a su vez el entorno cercano del Distrito Cultural introduciendo el concepto de atmosfera creativa, derivación de la atmosfera industrial de Marshall. En su concepción del Distrito Cultural

un Distrito Cultural se concentra sobre un producto o servicio (Santagata, 2014: 63). En cambio, el concepto por él introducido de atmosfera creativa es presentado como un sistema vario y abierto, un conjunto de experiencias, de ideas y de estímulos y mira sobre todo a su interior, no como en el caso del distrito que mira hacia el mercado nacional e internacional (Santagata, 2014: 63). La atmosfera (Marshall en lo industrial) se centra más en las relaciones e interacciones entre los actores y busca una mayor cantidad de capital social, por ello es posible la coexistencia de los dos sistemas; por otro lado, "diversos distritos pueden crear y formar parte de una misma y general atmosfera creativa".(ibidem).

El Distrito Cultural, amplía las consideraciones de referencia, de manera señalada en lo que se refiere a la conservación del Patrimonio de Bienes Muebles, así como lo relativo al paisaje cultural y los jardines, pero fundamentalmente en lo concerniente a la concertación con la sociedad. Si bien la decisión de establecimiento de un Distrito Cultural Evoluto (Sistémico) es política y jerárquica, en función de un objetivo económico de mejora en términos de empleo, el desarrollo ha de estar refrendado por el acuerdo con la sociedad. La presencia cooperadora de la sociedad civil (asociaciones culturales de todo tipo, incluyendo las preocupadas por el desarrollo sostenible y los presupuestos ecológicos), es requisito imprescindible para que lleguen a buen puerto los términos en que se puedan hacer las propuestas o en caso contrario expresar su desacuerdo de forma eficiente pudiendo utilizar los recursos legales que se han de poner a su disposición. De esta manera, debatido y aprobado, es decir asumido por la sociedad civil, el proyecto debe terminar siendo plenamente político, todo lo cual ha de culminar en el afianzamiento y profundización de un sentimiento identitario y de pertenencia a un territorio, que, a su vez, se vea proyectado internacionalmente con vocación mundial.

Diversas tipologías han sido presentadas por diferentes teóricos. Muy conocido es el trabajo de Hinna con sus varias formas distrituales ideal-tipicas (Hinna, 2015: 45) y su recopilación de las propuestas de teóricos reconocidos; la solidez de la propuesta de Santagata (Distrito Cultural Industrial, Distrito Cultural Institucional, el Distrito Cultural Museal, el Distrito Cultural Metropolitano) han hecho que su taxonomía, de la que ya hemos destacado algunos aspectos, haya conseguido gran repercusión. Francesconi y otros han trabajado en estos aspectos. También Valentino (El Distrito Cultural como Forma de Especialización Productiva), así como Sacco y Ferilli, que enfocan la cuestión del Distrito Cultural como forma específica de cooperación territorial distinguían entre distintas fórmulas, aunque optaban por el tipo de Distrito Sistémico como la fórmula óptima para la solución de la problemática de nuestro tiempo. Variedad en las tipologías y en las dimensiones. La escala de un Distrito Cultural, puede variar en gran medida desde lo subregional como en el Distrito Cultural Institucional (Santagata, 2004) o el Distrito Cultural de todo un sistema (Lorenzini, 2011; Sacco, 2010), hasta la urbana: como en el Distrito Metropolitano discutido por Santagata (2002) o el Distrito de Restauración de Arte Florentino o el grupo de Museos discutido en Lazzeretti (2003) y en Lazzeretti y Cinti (2009)], a la escala de barrio (De propris & Wei, 2007). Cabe destacar que si en un Distrito Cultural estadounidense el nivel urbano es muy común, como el caso del distrito metropolitano de Denver (Hansberry, 2000; Sacco y Pedrini, 2003), Por su parte, el distrito cultural subregional es un modelo de desarrollo difundido sobre todo en el Mediterráneo: países, como Italia, España y Francia. Distrito Industrial Marshalliano versus Distrito Cultural Metropolitano y Distrito Cultural de Museo (Dal Pozzolo, 2006) (Francesconi).

Un último deslizamiento evolutivo de los distritos culturales nos lleva, con la expansión de las Industrias de Contenidos al predominio de la industria del sector digital, con la consecuente repercusión en la pérdida de espacio de las Industrias Culturales en función de un proceso de repliegue que ya se inició con la asunción de las Industrias Creativas y que en estos momentos siguen creciendo, solicitadas por la necesidad de las circunstancias, mientras pierden peso de forma significativa las industrias basadas en el patrimonio y el resto de las llamadas Industrias Culturales que están sufriendo un golpe de herida mortal. Todo el sector digital, creativo o no, experimenta un auge, y las llamadas industrias de contenidos digitales: juegos electrónicos, films, los libros y las bibliotecas digitales, así como todo lo relacionado con el aprendizaje-e, etc. se expanden vertiginosamente y su capacidad de creación de empleos hace que este segmento productivo sea muy apreciado por la sociedad que ve en él la fórmula de salvación que anteriormente se situaba en otros ámbitos. Con la expansión del coronavirus y la caída absoluta, a nivel mundial, del turismo y, por tanto, de la capacidad de aportación económica de los sectores culturales, el turismo se transformó en un destacado vector de propagación y, al tiempo, en un sector especialmente afectado, primero por

las medidas tomadas para frenarlo, después por la aparición de rebrotes que limitaban su recuperación y, a más largo plazo, por la sensación de riesgo ahora asociada a los viajes, más aún a larga distancia y hacia territorios considerados poco seguros, o que pueden imponer a sus visitantes medidas de confinamiento en forma de cuarentena. (Méndez, 2020: 73). Los 1.461 millones de turistas que la Organización Mundial del Turismo (UNWTO) registró en 2019 –de ellos 742 millones en Europa (recogido por Méndez, 2020: 72) - se ha pasado, según el Barómetro de Turismo Mundial de las Naciones Unidas, a una caída de un 65% durante la primera mitad del año 2020. (https://www.unwto.org/es/turismo-covid-19). Con el desarrollo de la pandemia las temporadas culturales se aplazan sin final o se clausuran, como en el caso de Nueva York que con Broadway y su Ópera cerrados, ha perdido, por ahora, la mitad de los empleos en el sector de las artes (Guimón, 2020: 33). Quizá sea la ocasión de materializar la propuesta por la que Méndez aboga: la revisión del papel del turismo tal y como se viene desarrollando (Méndez, 2020: 73).

La pujanza económica del sector de las TIC incrementa la presencia y desarrollo de las tecnologías de la Información y la Comunicación exponencialmente, incluido el periodo de pandemia, o mejor dicho gracias a la nueva situación. Ya Valentino señalaba para poner la «sociedad de la información», y la industria asociada, en el centro de sus estrategias de reurbanización, especialmente a nivel urbano", la importancia de las producciones intangibles, viabilizadas por la subversión de técnicas de producción tras la introducción de la "máquina informática", que han sido vistas por muchos gobiernos y por mucha literatura (no solo económica) como núcleo alrededor del cual rediseñar las economías territoriales. Es decir, se creía que las nuevas producciones podrían, en un mercado global, ser utilizadas por las economías locales para crear nuevas oportunidades de desarrollo" (Valentino 2013: 273-274). Esta bonanza en el sector, se advierte asimismo en la paulatina conquista de los espacios nuevamente urbanizados o reactivados por colectivos de artistas en una primera sustitución del lecho social producido por la llegada a territorios desafectados de la antigua industria pesada, que fue repoblada por artistas y primeros creativos, que asumen hoy una nueva oleada de gentrificación por expertos en las TICs. De hecho, Valentino pone el acento en la necesidad de incluir a las TICs en la definición de Distrito cultural (Valentino 2013). El fenómeno ya fue puesto en evidencia por Zukin.

Muchos y claros son los ejemplos de la evolución de estas situaciones; mencionaremos solamente dos: El caso de Poblenou-distrito 22@ en Barcelona y la evolución del proyecto Île Seguin en París. El caso de Barcelona, es un ejemplo de distrito creativo nacido en el año 2000 con el objetivo de revitalizar una zona deprimida del pasado industrial de la ciudad catalana. La desafección de la industria sumió a la zona en un desierto de ruinas industriales del que fue rescatada por una población de artistas que entretejieron junto a población local relaciones de barrio artístico centralizado en CanRicart en el que se instaló un squat desde el que se aglutinó la lucha por el salvamento de esa sede industrial y en definitiva del quartier. La zona pasó a ser objeto de estudio para un plan de regeneración urbana "basée sur le concept de la nouvelle économie des TIC (Technologies de l'Information et de la Communication)" (Ballester).

En el desarrollo del proyecto se ha consensuado un barrio-distrito, convivencia entre el patrimonio histórico industrial, los artistas (que han oscilado desde el papel de espectadores a cómplices de la clase creativa), los políticos, las firmas internacionales y la nueva arquitectura en donde sea posible la presencia del sector digital (Malo, M.).Por su parte, algunos teóricos (Valentino entre otros) han pedido integrar de "iure" lo digital en los Distritos Culturales, aspecto ya asumido en los Distritos Culturales y Creativos.

A su vez, el proyecto de revitalización de Île Seguin, aguas abajo del Sena en su salida oeste de Paris, explica claramente el paso de los barrios artísticos a los clusters numéricos (digitales). Tras pasar por un sinfín de propuestas sin éxito, pareció tener viabilidad el de Nelly Wenger, que propuso la construcción de un barrio artístico "al estilo de Montparnasse", en la punta más cercana a París. Desechado el proyecto, el actual reduce significativamente el espacio dedicado a lo artístico en sí y otorga el centro de la isla a un "village" digital, ya estaba prevista la presencia digital, ahora bien, la cuestión es que con esta evolución, se detecta, como hemos afirmado, la pérdida de peso específico del sector estrictamente cultural. En general, en los últimos productos, se observa un menor contenido de cultura y conocimiento (Valentino) pivotando a un interés por el lenguaje (digital) puramente formal, a pesar de que el objetivo se centre en la elaboración de contenidos. Para evaluar la situación habrá que esperar a la salida de la crisis de la pandemia.

3. LOS CLUSTERS

3.1. El cluster industrial

Tras el olvido de décadas de los textos marshallianos, fue al hilo del inicio de la crisis industrial generalizada, cuando Becattini comienza a releer a Marshall (1975) y cuando se despliega, por parte de grupos de investigadores italianos, el interés por sus escritos (desde el segundo quinquenio de los 80 y durante los 90). En el seno de un contexto geográfico en el que abundaban bolsas regionales de industrias especializadas sectoriales de gran competitividad, la caracterización del Distrito Industrial llevada a cabo por Marshall, es considerada como una alternativa a invocar para relanzar las economías regionales en el momento de crisis de la industria fordista. (Leducq et Lusso, 2011: 2).

Por las mismas fechas, Michel Porter conocedor de los textos Marshallianos y teniendo como antecedente a Joseph Alois Schumpeter, elabora la teoría del Cluster de tal manera que resulta muy cercana a la del Distrito del Marshall originario.

Define el Cluster como: “Una concentración geográfica de compañías ligadas entre sí, de prestatarias de servicios, empresas de industrias conexas y de instituciones asociadas (universidades, agencias de normalización, organizaciones profesionales fundamentalmente), en un sector particular, que compiten y cooperan” (Porter, 2008: posiciones 213-214, y posiciones 101-106) (Traducción de la autora).

Le había presentado anteriormente como: “Agrupacion o grupos de empresas interconectadas, proveedores, industrias relacionadas e instituciones especializadas en campos particulares que están presentes en ubicaciones determinadas. Porter, (1990 y 2011): Posición 101-106.

El concepto de aglomeración de economías en una localización concreta, tan querido a Marshsall, es reconocido por Porter como la base sobre la que se impulsa el aumento de la competitividad (Porter, 1998; Scott, 1997, 2000; Fujita et al. 2001), asimismo, la concentración geográfica del saber hacer, facilitando el intercambio de conocimientos, estimula la innovación; el agrupamiento el mismo lugar o en vecindad, de instituciones implicadas y empresas conexas contribuye a esa competitividad, estimula la creación de nuevas empresas y conduce al desarrollo, puesto que “La ventaja competitiva nace fundamentalmente del mejoramiento, de la innovación y del cambio” (Porter. 2011: 9).

Los clústeres pueden facilitar la comercialización y la formación de nuevos negocios a través de escisiones y startups. Un grupo a menudo siembra o mejora otros grupos a medida que dispersa actividades en la cadena de valor para reducir el riesgo, acceder más barato a insumos, o mejor servir a mercados regionales particulares (Porter, 2003). Otro elemento a tener en cuenta es la importancia del tamaño y la estimación del prestigio anticipándose a aspectos desarrollados, más tarde por Richard Florida (Porter, Posición en Kindle 3600-3601). Y explica como al atraer talento al grupo, este se fortalece. Este refuerzo rebasa el nivel de cluster de tal manera que alcanza a la nación e incluso” La reputación internacional de la nación en el campo crece. A nivel de distrito esto ya fue apuntado por Marshall en sus “Principles” (Porter, Posición en Kindle 3601-3603).

En definitiva, el concepto de cluster, derivado de Porter, ha asumido gran parte de la caracterización del distrito de Marshall, con el acento puesto en la competitividad y alguna otra determinación.

3.2. Cluster cultural

La utilización del concepto Cluster por las Industrias Culturales y Creativas ha sido paralelo a la utilización de la denominación Distrito Cultural y Creativo, desde la aparición de la teoría de Porter. Muy clarificador es el título del estudio de Morteau y otros “Les clusters ou districts industriels du domaine culturel et médiatique”. En este estudio, se utilizan los dos términos como sinónimos. En cuanto a la superficie de los clusters no es específica y por tanto es variable, pero suele desarrollarse a nivel de quartier y zonas restringidas. La lógica dominante es la del desarrollo económico y el empleo, el desarrollo de las infraetructuras y la revitalización urbana, así como la educación y la formación (Evans, 2009). Según recoge Morteau,

la lógica a la que responde el cluster es, en primer lugar, la del desarrollo económico y el fomento del empleo, en segundo lugar, la del desarrollo de infraestructuras y la revitalización urbana, de la educación y la formación, del turismo, -ligado a la producción de eventos-, el branding urbano, del desarrollo social y la accesibilidad, de los servicios y la calidad de vida; “en dernière position la protection du patrimoine”. El objetivo es proteger la identidad y la cultura local, contra la mundialización y el “libre intercambio”.

Como se advierte en el estudio de Morteau, la permeabilidad entre cluster y distrito es un hecho. El propio Porter, consciente de la utilización indistinta de los términos Cluster y Distrito Cultural, ha salido en un artículo a tratar de precisar la situación. Porque da por supuesto que existe un “riesgo de que los distritos industriales se consideren la forma óptima de aglomeración a la que deben aspirar empresas y países, no una forma que no es óptima en todas las circunstancias”. A pesar de tener raíces teóricas comunes (Porter dice similares), precisa que se trata de fenómenos “superpuestos” pero “diferentes”: “Los clústeres son por diseño un concepto más amplio, que abarca muchas configuraciones posibles de empresas e instituciones” y entiende los distritos como parte de los cluster que, en la actualidad, la ventaja es para los clusters. Puesto que la flexibilidad característica de los distritos debe mucho al tejido social de las ubicaciones. Y los investigadores sobre los distritos, de tradición teórica más sociológica, han hecho desarrollar en ese sector de los factores sociales y culturales. La estructura de cluster asumió fácilmente el contenido cultural en cuanto la cultura fue erigida en motor económico en sustitución de la industria desalojada[2].

La utilización del término no solo es indistinta, respecto al distrito, sino que a veces hace supeditar el barrio (quarter) al cluster: “a cultural quarter is a complex cluster of activities networks embedded in a particular place (Roodhouse, 2006: 22).

Los objetivos de los clusters culturales son: Producir, regenerar, atraer (Morteau 2016: 26). Los clusters establecen un ecosistema basado en sinergias, que se desarrolla muy bien en las ciudades creativas o en sistemas de orientación creativa (Morteau ibidem). Son un producto tardío de las políticas de regeneración urbana a través de la cultura (Morteau 2016:41) que pretende irradiar desde lo local a lo internacional, atraer capitales e individuos y asentar una imagen de marca desplazando el interés desde el apoyo a la cultura, hacia las industrias creativas (Morteau 2016: 42).

La nueva economía, la economía denominada creativa, señaló el cambio de paradigma en el paso de la economía productiva al paradigma cognitivo (patrón conocimiento) y encontró en los clusters de Porter el esquema estructural favorable para cumplir su fin: el crecimiento, el desarrollo económico. Sus herramientas: el conocimiento y la creatividad. A partir de estos elementos de principio, el diseño y la moda (se convierten en recursos imprescindibles para mantener la competitividad en las pequeñas y medianas empresas del cluster. (Morteau, 2016: 6, 29, 34), que por otro lado, trabajan generalmente a nivel de proyecto, con gran flexibilidad de empleo en un sistema de organización en red, en el cual la confianza mutua y el intercambio de conocimientos, así como en la transmisión del saber-hacer están en la raíz del sistema productivo basado en las sinergias entre los entes del agrupamiento en una localización concreta. En el caso de los clusters metropolitanos, en la concentración de industrias culturales y creativas en grandes centros urbanos (Ambrosino, Guillon, 2014 en Morteau, 2016: 35).

Hélène Morteau sigue de cerca alguna de las taxonomías realizadas por investigadores previos en su clasificación de los clusters culturales: distingue 4 grandes tipos clusters culturales industriales (Marshallianos), Clusters Culturales Institucionales o labelizados. Clusters Culturales Patrimoniales o de Museos, y en fin, distingue de manera especial, los “Clusters Culturales Metropolitanos” como producto de la acción de las colectividades territoriales para revalorizar el entorno urbano tras la salida de las industrias pesadas. Estos clusters buscan atraer a artistas, empresas de las Industrias Culturales y Creativas, en entorno urbano. Distribuyen el espacio en usos mixtos equipamientos culturales: museos, teatros, talleres para artistas espacios para enseñanza cultural y despachos para otros usos de la vida comercial y empresarial, locales comerciales y turísticos. En su opinión, estos clusters metropolitanos:

[2] De entre la abundante bibliografía nos parece significativo el trabajo de Morteau efectuado en un momento ya evolucionado del desarrollo de los clusters. Sus trabajos dejan ver la permeabilidad que existe entre el concepto de distrito y el de cluster, sobre todo en el caso del cluster cultural. Su perspectiva se sitúa en la estela de Sagot-Duvauroux quien ha dirigido sus primeras investigaciones.

> constituent de véritables créations politiques. Ils sont issus d'une logique «top down», une logique descendante et soutenue par les gouvernements locaux, les municipalités. Le soutien politique est donc primordial, il précède l'apparition des CCM et conditionne dans une large mesure leur développement, leur évolution… Une émergence issue d'une logique "top down". (Morteau, 2016: 75 y 9)

Los objetivos mayores se enfocan a rehabilitar el espacio urbano y superar los problemas de la deslocalización, los secundarios (retomados por Morteau de Mommaas (2004)) son: "reconversion économique, réhabilitation de bâtiments industriels, stimulation de la créativité, marketing urbain, démocratisation culturelle". Morteau añade: "la recherche et l'innovation, l'attractivité de la classe créative, la reconnaissance d'un patrimoine, etc. Plus que la structuration efficace d'une filière économique (objectif habituel dans un cluster industriel), ils cherchent aussi l'intersection de politiques urbaines, économiques et culturelles" (Morteau 2016: 76) Podemos concluir que la presentación de estos clusters da fuerza a la idea de esa permeabilidad entre los tipos de formaciones industriales, clusters y distritos culturales.

Con Porter los clusters nacen distritualizados y esta condición solo se aligera o se profundiza más en los clusters culturales, dependiendo de la tipología del cluster.

4. LA DISTRITUALIZACIÓN DE LOS BARRIOS CULTURALES

Los barrios artísticos eran, en general, en el mundo contemporáneo, hasta los años 70 del siglo XX, agrupaciones voluntarias, en el sentido de ser imprevistas y no determinadas o planificadas.

Los barrios artístico-culturales históricos, hasta mediados del siglo XX no solían plantear un objetivo de desarrollo económico para el territorio, ni de desarrollo urbano. Con carácter general nacían y se desarrollaban de manera espontánea (Montmartre, Montparnasse). Es cierto que ha habido ejemplos previos, ya en el siglo pasado, de creación dirigida de barrios de arte (colonia de artistas de Darmstadt bajo las directrices del Gran duque Ernesto Luis de Hesse-Darmastd), en realidad suelen ser excepciones. Será en la segunda mitad del siglo xx cuando absorban rasgos propios de los Distritos Industriales trasvasados a los Distritos Culturales, se hibridan y dan lugar a barrios- distritos llegando a confundirse en los términos.

Para Jesús Pedro Lorente (2001) la denominación barrio artístico es equivalente al término quartiers d'art o al inglés art districts (asumiendo una equivalencia completa entre los términos) y al caracterizarles describe una alta concentración de presencia artística con afluencia de artistas tanto en la calle como en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio. Por otro lado, indica que se da una abundancia de arte en el espacio público —murales, esculturas y monumentos, arquitecturas de mérito, mobiliario urbano de diseño, instalaciones multimedia, performances, etc—, y la profusión en dicho sector de establecimientos artísticos como academias o escuelas de arte, museos, galerías de marchantes o fundaciones. En estos lugares pueden darse todos estos factores o al menos una combinación de ellos.

Es importante reseñar que el primer factor de barrio artístico enumerado es la afluencia de artistas, lo que otorga un peso específico muy grande a su presencia. Hemos de observar un fenómeno paulatino de perdida de centralidad respecto a la presencia y valoración de la figura del artista en el proceso de la sucesiva transformación del barrio artístico en cultural y la absorción de rasgos distrituales.

Si tenemos presentes las caracterizaciones de los barrios culturales realizadas por Montgomery (2003) (quien realiza su teorización en momentos en que ya se han integrado las características de la teoría marshalliana a través de la relectura de Becattini), se observa el paso a la nueva situación. Los barrios culturales a menudo se consideran parte de una estrategia más amplia que integra el desarrollo cultural y económico. Por lo general, esto está relacionado con la reconstrucción o la regeneración de un área urbana interior seleccionada, en la que se debe fomentar el desarrollo urbano de uso mixto y se debe reconfigurar el ámbito público; en otras palabras, los barrios culturales tienden a combinar estrategias para un mayor consumo de las artes y la cultura con la producción cultural y la creación de lugares urbanos. Los barrios han servido, y siguen haciéndolo, como un modelo deliberado para la regeneración urbana de áreas urbanas en declive. Se han adoptado como mecanismos de política para la regeneración urbana.

Al hilo de la revisión teórica sobre las Industrias Culturales como contenidos desarrollados en los Distritos Culturales, los quartiers o barrios pasan de denominarse barrios artísticos a nombrarse barrios culturales.

Este significado más reciente del término barrio cultural data de principios de la década de 1980 en los Estados Unidos, por ejemplo, en Pittsburgh y Lexington, Massachusetts. Los barrios culturales fueron propuestos en el Reino Unido ya en 1987 por organizaciones como la British American Arts Association (BAAA, 1989) y la consultora cultural Comedia (Bianchini et al., 1988). El desarrollo urbano liderado culturalmente comenzó a aparecer como un concepto en la literatura de planificación urbana desde fines de la década de 1980 (ver Boogarts, 1990; Montgomery, 1990; y Griffiths, 1991).

La misma deriva de los Distritos a Creativos, se ha producido en lo que sigue denominándose barrios (quartiers) que han pasado a denominarse "creativos", y en otros muchos casos "culturales y creativos".

Por otro lado, es necesario recordar que los quartiers han sido el origen de los Distritos Culturales. Es la industrialización, como reconversión socioeconómica, la que gesta la aparición de los distritos en la etapa postfordista. Son los barrios los que adquieren sistemas de estructuración, funcionamiento y desarrollo con orientación industrial. Por supuesto, no lo harán todos, seguirán existiendo barrios con las orientaciones previas, más cercanas a los que fueron referencia durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX; pero la mayoría adquirirán, algunos ya durante los años 60, orientaciones postmodernas-postfordistas. Los barrios culturales tienden a combinar estrategias para mayor consumo de las artes y de la cultura con producción cultural y urbana (lugar de fabricación).

Entre las condiciones necesarias y los factores de éxito que Montgomery especifica se encuentran: la diversidad de usos de la tierra primarios y secundarios, la extensión y variedad de los espacios culturales, la presencia de una economía nocturna, incluida la cultura del café, la disponibilidad de espacios de trabajo para artistas y productores culturales de bajo costo. La mayoría de estos factores heredan aspectos referidos a los barrios artísticos; sin embargo, el interés por la fortaleza de la economía de las pequeñas empresas, incluidas las empresas creativas, no proviene de la misma fuente, ni tampoco la propuesta de la importancia de la presencia de festivales y eventos, o del valor del acceso al ámbito de la educación.

Desde su óptica, tan importantes son las actividades que se realizan en el barrio, como la forma construida del mismo. Pone su interés en la morfología urbana, considera la variedad y adaptabilidad del material de construcción, la permeabilidad del paisaje urbano, la legibilidad, cantidad y calidad del espacio público. Así mismo, señala la importancia de las fachadas de calles activas, y todo ello para resultar foco de atracción de personas. Entre los factores de sentido destaca el de la historia y el progreso, el de la identidad y los conocimientos, así como el de significantes ambientales. (Montgomery 1990: 303).

¿En qué lugar habremos de situar a los artistas y sus talleres? Parece que en los barrios culturales el papel del artista pierde protagonismo, disuelto en el peso de otros factores de lo urbano, sin embargo, Ambrosino (Ambrosino 2013 y 2017) hace valer en sus trabajos el papel del artista como factor de barrio artístico y como intersección de iniciativas múltiples: el barrio es territorio de creación, de exposición, de contemplación y de venta, donde los artistas pueden articular las redes y los públicos. Reivindica igualmente la importancia de los artistas como grupo social visible por su instalación en talleres, su ocupación del espacio público y su implicación local en la animación de los lugares. La posibilidad de los artistas de romper barreras y límites con capacidad de innovar mixtificando y transgrediendo estilos, técnicas y lenguajes (pintura, video, instalaciones, multimedia, internet etc., trasformando sensibilidades y generando nuevas estéticas (escala del mundo del arte, identidad artística). Asimismo, señala la capacidad del artista para acceder a las redes especializadas y a movilizar las informaciones y el conocimiento que se genera en el entorno. Todo esto al tiempo de realizar otra red a escala de presencia y residencia en el barrio y la propia ciudad (Ambrosino 2008: 23). Citando a Gravereau: Allí se comparten los espacios (escala territorial, identidad local.), esto indica la Importancia del encastramiento social (Granovetter 2006) de artistas con anclaje local y lenguaje internacional (global).

De manera más activa aún, Sophie Gravereau recuerda que los artistas se han comportado como agentes motores de la recalificación de ciertos espacios que anteriormente se habían caracterizado por ser mayoritariamente populares, o espacios industriales abandonados. En lo económico, han favorecido la transformación comercial del barrio. Ella lo ejemplifica en el quartier parisino de Belleville (Gravereau, 1999: 38).

Para ROODHOUSE (Cultural Quarters Principles and Practice) un barrio cultural es un área geográfica… que actúa como foco de actividades culturales y artísticas a través de la presencia de un grupo de edificios dedicados a albergar una variedad de tales actividades, y espacios diseñados o adaptados para crear un sentido de identidad, proporcionando un entorno para facilitar y fomentar la prestación de servicios y actividades culturales y artísticas (Roodhouse, 2006: 21-22). En otra aproximación caracteriza al barrio cultural como un área geográfica en la que se anima a ubicar la actividad cultural, un punto focal físicamente definido para la actividad cultural, (Barrio cultural de Wolverhampton) Un barrio cultural representa la coherencia y convergencia de las artes y el patrimonio en la cultura, y la cultura como manifestación de la sociedad. Los barrios culturales proporcionan un contexto para el uso de los poderes de planificación y desarrollo para preservar y fomentar la producción y el consumo culturales. Hasta el momento, los Barrios Culturales se han desarrollado invariablemente a partir de una presencia cultural embrionaria existente, como resultado de una iniciativa del sector público. Los barrios culturales son a menudo parte de una estrategia más amplia que integra el desarrollo cultural y económico, generalmente vinculado a la regeneración de un área urbana seleccionada. Un barrio cultural es un conjunto complejo de actividades: redes integradas en un lugar en particular (Roodhause 2006: 22).

Reitero, ¿dónde han quedado los artistas? El proceso de paso del artista de protagonista indiscutido a posición relevante pero contingente (Hesmondhalgh, 2007 en O´Connor 2011: 28) e incluso a muy secundario, en un complejo mundo artístico socio-económico (ibidem) rompe con la primacía del artista, y deja ver que su barrio se ha distritualizado.

En conclusión: Un principio fundacional del distrito ha sido la ley de la proximidad geográfica entre empresas, que ya ha tenido sus detractores, por diversas razones (Moomaas). Hoy día los medios técnicos posibilitan el trabajo en red entre puntos geográficos lejanos. A futuro, ¿seguirá considerándose importante esa proximidad entre empresas en una misma ubicación? En un parón significativo y un duro golpe en el desarrollo de la evolución de los distritos culturales, cabe, por tanto preguntarse: ¿esto habrá de suponer un stop, -una parada intermedia en el recorrido-, o ha de significar la arribada a una “Estación Terminus”?. El legado de Marshall es insoslayable en la implantación y desarrollo de la economía productiva postfordista y en el ámbito del desarrollo económico con base cultural. La aparición y aún las distintas formulaciones de trasformación industrial son deudoras de los planteamientos marshallianos. La recuperación de las teorías de Marshal-Palley, llevada a cabo por Becattini y Porter, entre otros, fortalece esa pervivencia de sus “Economics”, sus “Principles” y otros escritos fundacionales. Las distintas versiones del Distrito Cultural, no solo los denominados Distritos Culturales Industriales, llegan a configurarse de la forma en que lo hacen, asumiendo rasgos caracterizados como esenciales del Distrito Marshalliano. Por otro lado, el desarrollo de los distritos culturales ha impregnado la vida de los barrios culturales haciéndoles desprenderse de objetivos y categorías originarias para adquirir otros rasgos esenciales que les distritualizan.

BIBLIOGRAFÍA

AMBROSINO, Ch. (2013) Quartiers artistiques, territoires (ré)créatifs. Arts, territoires et nouvelle économie culturelle, Laval, Éd. IQRC/Presses de l’université Laval. 2013a, En línea: halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00818654.

__«Quartier artistique, territoire créatif », in BELLAVANCE G., ROY-VALEX M. (dir.), Arts, territoires et nouvelle économie culturelle, 2017) Laval, Éd. IQRC/Presses de l’université.

__De quelques figures paradigmatiques des quartiers d´artistes. 2013b (XIXème-XXIèmesiécles). Urbanités créatives.https://www.academia.edu/11758292/Urbanit%C3%A9s_cr%C3%A9atives_Dequelques_figures_paradigmatiques_des_quartiers_d_artistes_XIX%C3%A8me_XXI%C3%A8me_si%C3%A8cles_2013.

BALLESTER, P. “Quartier d’artistes versus cluster numérique. Entre conflit foncier et production d’un nouvel espace créatif le 22@ de Poblenou à Barcelone. Territoire en mouvement nº 17/18,Vol.1.(https://www.academia.edu/14534433/Quartier_d_artistes_versus_cluster_num%C3%A9rique_Entre_conflit_foncier_et_production_d_un_nouvel_espace_cr%C3%A9atif_le_22_at_de_Poblenou_%C3%A0_Barcelone_Patrice_Ballester?email_work_card=title)

BECATTINI, F. (2015). “Per una via ordinata all’utopia. Alcune riflessioni sul pensiero di Alfred Marshall in tema di economia di mercato e di utopia comunista” en Becattini, G. La coscienza dei luoghi (Italian Edition). Donzelli Editore. Edición de Kindle.

__ “Introduzione: invito a una rilettura di Marshall”, en A. Marshall e M. Paley Marshall. Economia della produzione. Milano. ISEDI, 1975p.p. IX-CXIV.
_Reviewed Work: Economia della produzione by A. Marshall, M. Paley Marshall, G. Becattini.
Review by: G. Valassina. Rivista Internazionale di Scienze Sociali. Serie III, Vol. 46 (Anno 83), Fasc. 4 (LUGLIO-AGOSTO 1975), pp. 446-448 (3 pages).
Published by: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore
https://www-jstor-org.bucm.idm.oclc.org/stable/41625016?seq=3#metadata_info_tab_contents
— ”Del Distrito industrial Marshaliano a la “teoría del distrito contemporánea” (2002) Una breve reconstrucción crítica. Investigaciones Regionales nº I: 9-32 (https://investigacionesregionales.org/es/article/as-a-departing-point-the-paper-presents-the-historical-genesis-of-theconcept-of-industrial-district-focusing-on-the-scientific-views-of-the-pioneer-of-this-field-alfred-marshall-the-concept-has-it/).
BIANCHINI, F. 1993. Remaking European cities: the role of cultural policies en F. Bianchini and M. Parkinson (Ed.). Cultural policy and urban regeneration. The west European experience. Manchester, Manchester University Press.
BROOKS A.C AND ROLAND J. KUSHNER Cultural Districts and Urban Development. International Journal of Arts Management Vol. 3, No. 2 (WINTER 2001), pp. 4-15.
BUSTAMANTE 2017-2018.Las Industrias culturales y Creativas. UCA Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio.
CARRASCO, Y SAPERAS. « La institucionalización del concepto de industrias culturales en el proceso de debate sobre politicas culturales en la UNESCO y el Consejo de Europa.1970-1982 » adComunica. Revista de estrategias Tendencias e innovación en Comunicación. 2011, nº 2 :147, 148.
CHESNEL, S. Les clusters ou districts industriels du domaine culturel et médiatique. Revue du savoir économique et questionnement. 2013.HAL-02502563.
COURLET, Cl. (1992) Giacomo Becattini, L’homme des districts industriels (French Edition). Éditions EMS. Edición de Kindle.médiatique.
CULTURA UNESCO: http://www.lacult.unesco.org/docc/1972_reun_reg_pol_cult_Europa.pdf.
DURANTI, Cr. Pier Luigi Sacco, Luca Zarri. La domanda di cultura nelle societá avanzate, 2005. Facoltà di Economia di Forlì. https://www.researchgate.net/publication/23978616_La_domanda_di_cultura_nelle_societa’_avanzate_premesse_ad_una_metodologia_transdisciplinare
EVANS (2009) Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy”. Urban Studies 46. https://www.researchgate.net/publication/228370244_Creative_Cities_Creative_Spaces_and_Urban_Policy
FARCHY Y SAGOT (2015): Économie des politiques culturelles (Economie) (French Edition) (p. 10). Presses universitaires de France (réédition numérique FeniXX). Edición de Kindle. Presses universitaires de France (réédition numérique Edición de Kindle.
FERILLI, G, y SACCO, P.L. (sa) Nuevas direcciones en políticas culturales. Distritos culturales sistémicos. Sevilla, Editorial Doble J.
FLORIDA, 2019, The rise of the creative class. N. York. Hachette Book Group. Ed. Kindle
FORO NARANJA. http://forodecultura.org/2017/11/17/que-son-los-distritos-culturales-y-creativos/
FRANCESCONI, A. 2015. “Advanced cultural districts”. En Organizational Design. Palgrave Macmillan UK. Edición de Kindle.
FROST-KUMPF. H (1998). Cultural Districts: The Arts as a strategy for revitalizing our cities. Americans for the Arts .Consulta en línea. https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/Cultural%20Districts_0.pdf.).
GARCÍA, B. (2008), Política Cultural y regeneración urbana en las ciudades de Europa Occidental: lecciones aprendidas de la experiencia y perspectivas para el futuro. RIPS vol 7 nº1 111-125. http://hdl.handle.net/10347/8337. Consulta 31 de jul. 2020.
GARCÍA CARRIZO, J. (2019). Estudio de las categorías de análisis en la gestión de marca en distritos culturales y creativos desde la Teoría Fundamentada de Glaser y Strauss: el caso del Leicester´s Cultural Quarter (CQart). Comunicación y Métodos | Communication & Methods, 1(2), 21-40.
GRAVEREAU,S. (1999) S. Les artistes de Belleville: valeur et faire-valoir d’un quartier de Paris à leurs dépens ? Territoire en mouvement p. 38-51. https://journals.openedition.org/tem/1999.
GUIMÓN, P. (2020) El otoño cultural más triste de N. York Cultura. En referencia al estudio de la Brookings Institution. El País 11 octubre 2020.
HERRERA MEDINA, BONILLA ESTEVEZ, MOLINA PRIETO (2013). Ciudades creativas: paradigma económicopara el diseño y la planeación urbana. Bitacora Urbano Territorial 22, 1, 11-20. https://

www.researchgate.net/publication/258311076_Ciudades_creativas_paradigma_economico_para_el_diseno_y_la_planeacion_urbana
HINNA, A, 2015. Tipologie di distretti cultural a confronto: politiche, governo e gestione: pág.45) l Capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage Supplementi 03, 2015. https://www.researchgate.net/publication/307653991_Tipologie_di_distretti_culturali_a_confronto_politiche_governo_e_gestione.
JACOBS, J. (2013) Muerte y vida de las grandes ciudades. 3ª edición. Madrid, Capitan Swing.
LAZZERETTI (2008) "El distrito cultural". Mediterráneo económico. https://www.publicacionescajamar.es/publicacionescajamar/public/pdf/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/13/13-225.pdf
LIPIETZ, A. (1994). El postfordismo y sus espacios. Ed del Piette. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires. http://www.ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2013/06/s4lipietz.pdf
LORENTE, J. (2008) "¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?". AACAdigital, Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte nº 2, 2008. http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=84
__(2001) "Quartiers d'art, vitalisation urbaine: reconsidération des termes", en RASPAIL, Thierry & SAEZ, Jean-Pierre: L'Art contemporain. Champs artistiques, critères, réception, París-Montréal, l'Harmattan, p. 237-258.También en línea https://www.academia.edu/946632/Quartiers_dart_vitalisation_urbaine_reconsid%C3%A9ration_des_termes
LEDUCQ ET LUSSO,(2011). Le cluster innovant : conceptualisation et application territoriale. Espacio, Sociedad y Territorio. En línea en Cibergeo : https://journals.openedition.org/cybergeo/23513
MALO, M. R. Reivindicación, equipamientos y patrimonio: Can Felipa y la antigua fábrica Catex. Universidad de Barcelona. En línea: diposit.ub.edu › dspace › bitstream › Margarita Malo
MARSHALL, A. Principles of Economics - Octava edición, completa e íntegra: (Ilustrado) (págs. 250-251). Edición de Kindle.
MARSHALL, A. y Paley, M. Economics of Industry Macmillan and Co.1879.
MÉNDEZ. R. (2020) Atrapados por la pandemia. Del colapso a la reconstrucción: apuntes geográficos. Madrid, Revives. http://revives.es/wp-content/uploads/2020/09/SITIADOS-POR-LA-PANDEMIA.pdf
MONTGOMERY J. (2003) Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. part 1: conceptualising cultural quarters, Planning, Practice & Research, 18:4, 293-306. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1561426042000215614
MORTEAU, H. (2016) Dynamiques des Clusters culturels métropolitains, Une perspective évolutionniste: Tesis de doctorado. Université d´Angers. En línea: Hal archivos abiertos. https://halshs.archives-ouvertes.fr/
MORTEAU Y OTROS" Les clusters ou districts industriels du domaine culturel et médiatique." Revue du savoir économique et questionnement" (S. Chesnel, J.Molho, F. Raimbeau, H. Morteau, Bajo la dirección de D. Sagot-Duvauroux. Rapport de recherche. Departementdes études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture. 2013, pp 58. En línea hal-025502563: HAL Archives ouverts. fr laboratoire Granem (Groupe de recherche angevin en économie et management), université d'Angers),2020.
O´CONNOR, J. Las industrias creativas y culturales: una historia crítica. Ekonomiaz N.º 78, 3.º cuatrimestre, 2011. www.euskadi.eus › ekonomiaz › downloadPD.
PORTER, M. E. (1990 reed. 2011) The Competitive Advantage of Nations. The free Press. Prensa Libre. Edición de Kindle.
ROODHOUSE, S. (2006) Cultural Quarters: Principles and Practice. Intellect Books Ltd. Edición de Kindle. Barrios culturales: principios y práctica . Intellect Books Ltd. Edición de Kindle.
SACCO, P.L. Y FERILLI, G. "Cultura y desarrollo local: el distrito cultural sistémico" Rev. CCK, nº 3. Abril-junio 2018: 9-21.
SANTAGATA (2014) Il governo della cultura. Promuovere sviluppo e qualitá sociale. Bologna. Il Mulino
SEDDIO, P. Quali strategie per il futuro dei distretti culturali in italia? Cap,2." De los distritos industriales a los distritos culturales: elementos de continuidad y discontinuidad". Annali del Turismo, VI, Edizioni Geoprogress 2017: 33). http://www.geoprogress.eu/wp-content/uploads/2018/03/AdT2017-01_Seddio.pdf
TURISMO: https://www.unwto.org/es/turismo-covid-19

USAI, A. (2015), Il distrtto culturale evoluto. Beni cultural e piacificazione del territorio nella sfida futura, Firenze, Altralinea edizioni.
VALENTINO (2013:). L´impresa culturale e creativa verso una definizione condivisa. Rev. Economia de la cultura. A. XXIII. nº 3. https://www.researchgate.net/publication/284157301_L'impresa_culturale_e_creativa_verso_una_definizione_condivisa.
WANSBOROUGH, M. Y MAGEEAN, A. (2000) "El papel del diseño urbano en la regeneración cultural" Rev. Journal of urban design..vol.5, nº2, 181-197.
WHITT, J. A. (1987) Mozart in the metropolis: the arts coalition and the urban growth machine, Urban Affairs Quarterly, 23(1), pp. 15–36 1987;
ZUKIN, Sh. (2010). Naked city.the death and life of authentic urban places. Oxford University Press. Edición de Kindle.

PIONERAS DE UN ACCESO ABIERTO A LA CIUDAD: ALANNA HEISS, DORIS C. FREEDMAN Y ANITA CONTINI

Pioneers of an Open Access to the City : Alanna Heiss, Doris C. Freedman and Anita Contini

María F. Carrascal Pérez

Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción - Universidad de Sevilla

mcarrascal@us.es

Resumen

En un contexto como el actual que celebra la pluralidad, la diversidad y la integración de sus múltiples actores, la historia de las grandes ciudades también está bajo revisión. Una parte menos conocida de la historia de Nueva York esconde una valiosa fuente de referencias para la regeneración creativa de la ciudad de hoy. En la década de 1970, anticipándose a su tiempo, un destacado grupo de mujeres del mundo del arte - Doris C. Freedman, Alanna Heiss y Anita Contini - eligieron el paisaje urbano obsoleto neoyorkino como su campo de experimentación. Promovieron programas y proyectos innovadores en espacios urbanos infrautilizados o abandonados que llegarían a reactivar a través de la acción artística. Tratando con el lado menos deseado u olvidado de esta deslumbrante ciudad, compartieron una temprana conciencia ecológica al reciclar sus componentes urbanos más singulares. Lejos de la planificación urbana tradicional basada en la permanencia, estas mujeres representan el inicio de una alternativa, el comienzo de un urbanismo temporal, sostenible y creativo. ¿Quiénes eran? ¿Cómo lo hicieron? Heiss fundó el Institute for Art and Urban Resources. Freedman creó Public Art Fund, y Contini, Creative Time Inc., iniciándose un doble diálogo: lo urbano como recurso sostenible para la cultura y la cultura como recurso para la regeneración urbana.

Palabras clave

Arte Contemporáneo, Urbanismo Temporal, Nueva York, Regeneración Urbana Creativa.

Abstract

In the current context, which celebrates plurality, diversity and the integration of all its multiple actors, the history of great cities is also under review. A lesser-known part of the history of New York hides a valuable source of references for the creative regeneration of today's city. In the 1970s, ahead of their time, an outstanding group of women from the art world - Doris C. Freedman, Alanna Heiss and Anita Contini - chose the obsolescent cityscape of New York as their field of experimentation. They promoted innovative programs and projects in dormant or abandoned urban spaces, which ultimately came back to life through art. Dealing with the unwanted and forgotten side of a dazzling city, they shared an early ecological awareness when recycling its most unique urban components. Far removed from the traditional Urban Planning based on permanence, these women represented the beginning of an alternative, the start of a temporary, sustainable and creative urbanism. Who were they? How did they do it? Heiss founded the Institute for Art and Urban Resources. Freedman set up the Public Art Fund, and Contini created the organization Creative Time Inc., initiating a double dialogue: the urban as a sustainable resource for culture, and culture as a suitable resource for urban regeneration.

Keywords

Contemporary Art, Temporary Urbanism, New York, Creative Urban Regeneration.

1. INTRODUCCIÓN

El importante papel del arte contemporáneo en los procesos de regeneración de la ciudad, especialmente en momentos de crisis, no ha sido suficientemente reconocido desde la disciplina urbana. En la historia de la ciudad occidental contemporánea, no sobresale ningún capítulo que aglutine procedimientos artísticos innovadores "site-specific", con capacidad de mejorar la vida urbana, como parte de un movimiento creativo destacable. Este texto introduce un inspirador episodio de liderazgo femenino en el que se realiza un primer intento de articular la práctica artística en el espacio obsoleto de la paradigmática Ciudad de Nueva York durante la segunda mitad del siglo XX y, especialmente, en la década de 1970.

Desde el campo del Arte, existen numerosas referencias a la conveniente relación arte-ciudad. Ya en este periodo, importantes trabajos como los de Lucy R. Lippard con *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (*New York: Praeger, 1973) y Rosalind Krauss con "Sculpture in the Expanded Field" (*October*, Vol.8, Spring 1979) apuntaban la estimulante disolución de límites entre arte y espacio. En este nuevo milenio, ciertas publicaciones han revisitado la actividad creativa de este contexto neoyorquino mostrando la relevancia de su sensibilidad urbana. Donna Salvo en In *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis* (London: Tate Gallery Publishing Ltd., 2001) centra uno de sus capítulos en este Nueva York y la sobrepoblación de artistas que actúa en ella; *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present* (Cambridge, London: MIT Press, 2010) de Douglas Crimp y Lynne Cooke, con una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, muestra la genuina acción artística dentro de un prematuro proceso de desindustrialización; Lydia Yee en *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta- Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s* (New York, Munich: Barbican Art Gallery, 2011) evidencia la relevancia de estas tres figuras en el Bajo Manhattan de este momento. En el ámbito español, el libro clave de Iria Candela Iglesias, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), sobresale por su excelente selección de singulares intervenciones urbana en manos del arte alternativo. Recientes exposiciones como *Art in the Open. Fifty Years of Public Art in New York* (New York: Museum of the City of New York, Nov 10, 2017 - Sept 23, 2018), o *Rituals of Rented Island, Object Theater, Loft-Performances, and the New Psychodrama–Manhattan, 1970-1980* (New York: Whitney Museum of American Art, October 31, 2013–February 2, 2014) muestran un renovado interés por el arte público, interactivo y performativo producido en esta franja temporal.

El enfoque de esta investigación, sin embargo, se centra en el compromiso con lo urbano y la sistematización de este alianza arte-ciudad. Esta narración da voz a un número de mujeres que, procedentes del mundo de la cultura neoyorquina en una de las décadas más revolucionarias del siglo XX, la década de 1970, demostraron tener una conciencia patrimonial y ecológica sin precedentes sobre sus escenarios vitales, haciéndolas merecer de un lugar señalado en la historia de la ciudad contemporánea. Tres de las más singulares promotoras artísticas, Doris C. Freedman, Alanna Heiss y Anita Contini, se reúnen en el mismo marco de estudio para mostrar la fuerza y coherencia de su discurso urbano en la actualidad. Este trabajo amplia el realizado por Michele H. Bogart en *Sculpture in Gotham: Art and Urban Renewal in New York City* (London: Reaktion Books, 2018) reconociendo como vanguardista la labor creativa y urbana de las organizaciones públicas, privadas y sin ánimo de lucro que ellas lideraron. Este texto contribuye además a la tarea de construir una historia inclusiva, al reconocimiento del papel de la mujer en la transformación urbana y cultural de la ciudad[1].

La vida del Nueva York de los años 70 estuvo marcada por una profunda crisis económica y un creciente contexto de obsolescencia urbana que sería confrontado y apropiado por el innovador trabajo de las organizaciones artísticas que lideraron Heiss, Freedman y Contini. Fueron pioneras en la construcción de una alternativa a las intervenciones tradicionales de renovación urbana, impulsando el reciclaje y la reutilización a través de la actividad creativa local, siendo sensibles a los valores simbólicos y ecológicos del lugar.

[1] Han contribuido ha este objetivo textos como "The Women Who Made New York" by Julie Scelfo (New York: Seal Press, 2016) y más recientemente "Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art" (New York: Little, Brown US, 2019).

Eran particularmente conscientes de la proliferación de espacios urbanos abandonados o infrautilizados en Manhattan, y en el resto de los distritos neoyorquinos, así como del exitoso modelo de "invasión-renovación" del barrio artístico de SoHo, y diseñaron procedimientos innovadores para conectar y desarrollar estas realidades (Hudson, 1987: 36).

Adelantándose a su tiempo, y respondiendo a las necesidades de una incipiente sociedad postmoderna, trabajaron en importantes capas de la ciudad actual: la alternativa, la pública y la temporal. Este trabajo realiza una introducción a los primeros años de las organizaciones que dirigieron: Institute for Art and Urban Resources (IAUR), Public Art Fund y Creative Time Inc., describiendo también una serie de proyectos significativos y en su mayoría desconocidos de esta ola de creatividad urbana en la ciudad de Nueva York. La lectura combinada de sus programas, publicaciones y prácticas revela un período en la historia de la ciudad contemporánea donde el arte se convirtió en una fuerza motriz para su propio avance. Sus estrategias temporales desafiaron el letargo de los viejos y nuevos espacios en desuso, privados y públicos, en los que los artistas encontraron una plataforma para trabajar y vivir a través de estas instituciones.

El examen de este período de la historia de la Ciudad de Nueva York se considera muy pertinente hoy en día, no sólo porque dota a las prácticas creativas actuales de un pasado legitimador, sino porque puede inspirar un presente en otras ciudades y países en los que el arte pueda integrarse activamente en sus procesos urbanos. Dado que cerca del 80% de la población europea y norteamericana vive en ciudades, se podría decir que gran parte de la ciudad del futuro está ya construida (UNFPA, 2020). Esto hace cada vez más necesaria la investigación sobre formas creativas y sostenibles de regeneración urbana, y este texto ofrece una fuente alternativa de conocimiento para ello.

2. ARTE Y CIUDAD: ORGANIZACIONES CREATIVAS Y REGENERACIÓN URBANA

El contexto urbano y artístico en el que estas pioneras comenzaron a trabajar estaba determinado por un precedente "Manhattanismo" (Koolhaas, 1994: 10-11). Este fenómeno urbano genuino de esta Isla y de su tradición especulativa fomentaba intensos procesos de renovación urbana basados en la destrucción de lo existente para favorecer la creación de nueva ciudad. Su consecuencia inmediata fue una rápida devastación de lo que el filósofo Marshall Berman denominó "el bosque de símbolos de Nueva York" (Berman, 1987: 315). Durante los años 50 y 60, los procesos de renovación infraestructural y residencial y la proliferación de nuevas torres de oficinas en el Bajo Manhattan, produjeron la desaparición de numerosos hitos arquitectónicos y la desintegración de la vida comunitaria en numerosos barrios de sus cinco distritos (Gilmartin, 1963: Section 18; Stern, Mellins y Fisman, 1997: 167-197).

La década de los 70, donde se enmarca principalmente esta investigación, se vio, además, profundamente afectada por dos Crisis del Petróleo, una en 1973 y otra en 1979. La rueda destructiva-creativa que impulsaba la ciudad se detendría, produciendo particularmente una desactivación de los espacios industriales y de producción insertos en la ciudad. El desuso y la infrautilización derivarían en una obsolescencia urbana precoz, un paisaje de ruinas modernas que resultaría muy atractivo para las fuerzas creativas de Nueva York. Convenientemente, esta situación coincidiría con un interés palpable del arte por expandir su campo de acción, pasando de la convencional caja blanca a un paisaje urbano particularmente poroso donde disolverse (Lippard, 1973; Krauss, 1979, 2005; O' Doherty, 1986). Los artistas llegaron incluso a comportarse como "investigadores de obsolescencia urbana" documentando el potencial de los espacios en transición o vacantes de la ciudad para la vida creativa (Lyon, 1969; Lippard, 1976; Candela, 2007).

En este contexto, se desarrolla la actividad artística de Alanna Heiss, Doris C. Freedman y Anita Contini, arquitectas de una parte significativa de la identidad cultural contemporánea de la ciudad de Nueva York. Heiss fue una de las principales impulsoras del movimiento de Espacios Alternativos para el Arte (Alternative Art Spaces) en esta ciudad. Fue la fundadora de IAUR, MoMA PS1 y actualmente es la directora de Clocktower Gallery. Freedman fue la primera directora en Nueva York del Department of Cultural Affairs, y creadora de City Walls, Public Art Council en la Municipal Art Society of New York (MAS) y de Public Art Fund; mientras que Contini fue la fundadora de Creative Time Inc., vicepresidenta

y directora de los *World Trade Center Memorial, Cultural, and Civic Programs* de la Lower Manhattan Development Corporation, y ahora es la líder del *Arts and Culture Program* en Bloomberg Philanthropies. Esta narración, sin embargo, se centra intencionadamente en el enfoque urbano altamente innovador de sus primeras organizaciones y en sus proyectos culturales iniciales basados en el reciclaje de este Nueva York en decadencia, mostrando cómo, con un espíritu post-SoHo, fomentaron una regeneración creativa que sería ignorada por la arquitectura y el urbanismo convencionales de ese momento (Lippard, 1976; Hudson, 1987).

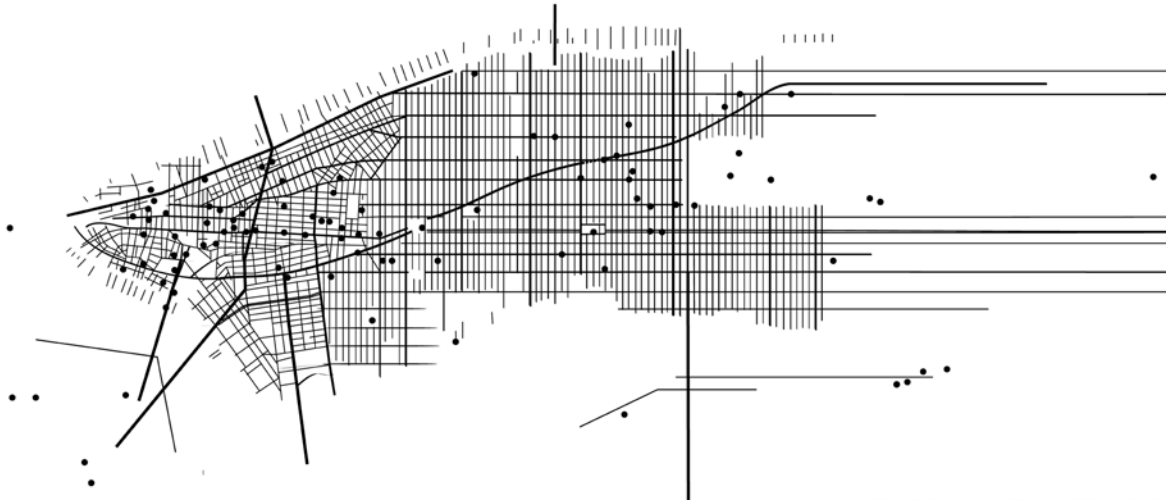


Fig. 1 - Representación de la actividad artística de Alanna Heiss, Doris C. Freedman y Anita Contini en el Nueva York de la década de los 70. Fuente: Elaboración propia (2015)

2.1. Alanna Heiss: Institute for Art and Urban Resources (1970 - 1976)

IAUR fue un intento pionero de sistematizar la relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y el espacio urbano obsoleto de la ciudad. Esta organización puede considerarse un legado menos conocido del fenómeno urbano-cultural de SoHo (Block, 1976: 29). Su comunidad creativa promovió especialmente la actividad creativa de esta institución y, además, se benefició del impulso causado por el vibrante resurgimiento de este distrito a finales de los 60, que alentó a propietarios privados y organismos públicos a participar en proyectos similares de "invasión artística" en áreas vacantes de la ciudad (Hudson, 1987: 38). En consecuencia, IAUR se creó para facilitar un acceso abierto a la ciudad, mediando entre suelo disponible urbano y colectivos artísticos, con el fin de proporcionarles espacio alternativos donde vivir y crear.

Su fundadora, Alanna Heiss, construyó un modelo para la expansión del arte basado en un conocimiento previamente adquirido del contexto urbano de la ciudad y de la escena artística de la época. Los primeros años de la carrera de Heiss fueron determinantes para la concepción de IAUR. Heiss trabajó en S.P.A.C.E, una organización fundada en Londres en 1968 por los artistas Bridget Riley, Peter Sedgley y Peter Townsend que facilitaba la búsqueda de espacios alternativos para creadores, sobretodo, de gran escala. Su proyecto donde aprovechaban la transitoriedad de los almacenes de los muelles londinenses fue especialmente conocido[2]. Además, trabajó como promotora de proyectos en la Municipal Art Society of New York, una organización histórica comprometida con la preservación de los valores patrimoniales e identidades comunitarias y culturales de la Ciudad de Nueva York. Fue recomendada por Joan K. Davidson, cuya fundación había apoyado al creador George Maciunas en la constitución de sus FluxHouse Cooperatives que tanto alentaron la invasión artística de SoHo (Simpson, 1981:153-188). Esta institución había sido la responsable de promover los primeros estudios sobre el paisaje patrimonial neoyorquino, publicando en 1958 *New York Landmarks*, y promoviendo la primera ley de preservación histórica de la ciudad en 1965 (Gilmartin, 1995: Section 18). Desde ella,

[2] Recientemente se ha publicado el libro sobre la historia de ésta paradigmática institución: *Artists in the City: SPACE in '68 and beyond*, London: SPACE, 2018.

Heiss organizaría el programa que impulsaría la fundación de IAUR en 1971: el *Brooklyn Bridge Event*. Éste celebraba el aniversario del emblemático puente con una exposición temporal y al aire libre bajo su estructura para atraer la mirada pública sobre este espacio obsolescente. En ella, participaron importantes componentes de la comunidad SoHo como Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew, Carl Andre, Mel Bochner, Anne Healy, Tina Girouard, Sol Lewitt, Richard Nonas, Jene Highstein, Dennis Oppenheim, o Philip Glass, con obras construidas in situ que utilizaban el lugar como materia creativa.

IAUR se constituye bajo un programa paraguas *Workspace*, del mismo modo que había ocurrido en los espacios industriales de SoHo, el arte alternativo se pensaba en términos de "producción y trabajo". En Manhattan, Brooklyn y Queens desde 1970 hasta 1976, IAUR fomentó la reutilización de espacios y la creación de programas artísticos en ellos. La reconversión del loft que había sido objeto de un intenso incendio en el 10 de la calle Bleecker por medio de la obra artística de Ricahrd Nonas, "Enclosures*"*, en 1972; la reutilización de espacios vacantes dentro de la Comisaria de Policía del 653 de Grand Avenue en Crown Heights, Brooklyn, para programas artísticos dirigidos a niños; la transformación del reloj y el ático que culmina el edificio historicista del 102 de la calle Leonard en una insignia de los espacios alternativos artísticos para el Bajo Manhattan dando lugar a la Clocktower Gallery; la breve ocupación de una fábrica en Coney Island donde Jene Highstein inauguraría su "New Outdoor Sculpture" en 1973; o la constitución de la *Idea Warehouse* reutilizando un singular espacio del número 22 de la calle Reade para la performance, el ensayo teatral, y la experimentación transversal entre disciplinas creativas, fueron algunas de las proyectos que se realizaron desde IAUR. Fueron operaciones avanzadas de intercambio de intereses entre propietario del lugar y el artista que, indirectamente, presentaban una alternativa sostenible de gestión de la ciudad basada en el reciclaje del espacio urbano. La conciencia ecológica de esta organización también se manifestaba en otros programas específicos. Así, nació *The Material for the Arts Program,* que se basaba en *Recycling and the Arts: Encyclopedia of trash,* un proyecto que Heiss lideró desde MAS donde se inventariaba un número de empresas locales dispuestas a ceder sus materiales sobrantes o residuales al artista que los necesitase.[3] En 1976, el programa *Workspace* encontró su sede permanente en un antiguo colegio público abandonado de Long Island City, que en el año 2000 se convertiría en MoMA PS1, la sede experimental de este importante museo (Funke, 2019).

En este contexto, es destacable el uso que hacía Alanna Heiss de procedimientos museográficos y técnicas expositivas temporales para aprovechar la disponibilidad circunstancial de ciertos espacios urbanos, como en una suerte de "comisariado urbano". De acuerdo con su nombre, el comisariado de "recursos urbanos" permitió programar una constelación de espacios disponibles dispersos y provisionalmente inactivos en la ciudad. Su trabajo parece partir de la premisa de que los espacios sobreviven a su función inicial y los programas artísticos pueden ágilmente fluir por ellos, adaptándose a sus ciclos de vida. Como en un ready-made duchampiano, Alanna Heiss entendió que el espacio urbano encontrado era un material artístico que podía ser objetualizado y reconceptualizado de nuevo por el creador, aprovechando lo que en él ya existía. Lo cual significaba que para un espacio, aun tras un largo letargo, siempre había otra vida alternativa posible que se sumaba como otra capa a su historia y a su memoria. Al igual que ocurrió en el SoHo, el proyecto de Heiss restauró lugares singulares de una manera sostenible y amplió tanto la producción simbólica de la ciudad como una emergente conciencia patrimonial urbana en artistas y ciudadanos.

2.2. Doris C. Freedman: Cultural Affairs, City Walls, Public Art Council, Public Art Fund (1968 - 1977)

Para entender el escenario del que parte la obra de Doris C. Freedman, es necesario referir el estado del espacio público y el arte público en la ciudad de Nueva York desde el inicio de su actividad en los años 60. Después del Zoning Law de 1961, proliferó la producción de espacios públicos de propiedad privada. Entre el año del Zoning y 1974, emergieron en la ciudad más de 230 espacios de esta índole, que se caracterizarían por una escasa calidad formal y un débil atractivo social (Kayden, 2000: 11). En 1969, William H. Whyte, mentor e impulsor de la reconocida teórica y activista urbana Jane Jacobs, realizaba su *Street Life Project* para la National Recreation and Park Association donde estudiaría la vida en

[3] Una fuente fundamental para la investigación de estos programas y su impacto reside en *The Clocktower Oral History Project*, Clocktower Gallery http://clocktower. org/show/richard-nonas.

las calles de la ciudad de Nueva York, un análisis pionero de los comportamientos de los peatones y las dinámicas de la ciudad. Sus estudios sobre la vida social de los pequeños espacios urbanos de Nueva York revelaron la incapacidad de muchos de ellos para motivar la interacción ciudadana (Whyte, 1979).

Esta situación coincide con la disolución de los límites disciplinares y espaciales que experimentaba el arte en esos momentos y que ha sido referida en la introducción. En el caso de la ciudad de Nueva York, la historia del arte en los espacios públicos comenzó en 1856 cuando la estatua ecuestre de George Washington de Henry Kirke Brown fue colocada en Union Square. Este evento fue el punto de partida de una época para el embellecimiento de la ciudad a través de la implementación de una estatuaria pública destinada a la conmemoración de la memoria oficial histórica de la ciudad. No fue hasta finales de los años 60 cuando la escultura pública renació, se liberó del pedestal y se integró en los contextos públicos (Maderuelo, 2001:15-52). A este respecto, el arte público experimentó un renacimiento superando el concepto de monumento tradicional para dar voz a una sociedad postmoderna diversa y procurar la interacción.[4]

Doris C. Freedman anticipó el potencial de unir estas dos realidades, un espacio público obsolescente y una nueva ambición artística más social y urbana. Se convertiría en una tenaz defensora de la capacidad regeneradora y reactivadora del arte para los espacios comunitarios de Nueva York. Para ello, invirtió gran parte de su esfuerzo en vehicular formal y legalmente esta relación y crear instituciones públicas comprometidas en la tarea de utilizar el arte como instrumento en la mejora de la vida urbana. Su trayectoria se caracterizaría por una extrema coherencia a este respecto. En 1968, como primera directora del Department of Cultural Affairs de Nueva York, creó programas innovadores (*Sculpture in the Environment, Street Art*) que literalmente transportarían el arte a los barrios más olvidados de Nueva York (*Neighborhood Street Festival*). Tomó el relevo de Joan K. Davidson como directora de la organización sin ánimo de lucro City Walls, que se había creado bajo la convicción de que el arte mural podía renovar la imagen que proyectaba un conjunto urbano y hacerlo más amable y deseable para sus habitantes. Así, esta organización conectaba artistas plásticos y posibles lienzos urbanos, edificios con fachadas deterioradas o monótonas, promoviendo una intensa regeneración visual que ratificaría la capitalidad artística de Nueva York. En 1972, Freedman, bajo los auspicios de la Municipal Art Society, también fundó Public Arts Council, desde donde motivó la creación de pinturas murales, instalaciones artísticas y actuaciones temporales para combatir los abundantes pero impersonales espacios públicos de propiedad privada y el anticuado sistema de transporte de Nueva York (*Neighborhood Action Program, Platform for Design*).[5]

Combinando estas experiencias anteriores, en 1977, fundó Public Art Fund, una institución reconocida y que continua en activo hoy (Freedman,1982). Esta organización proporcionaba el apoyo necesario para articular proyectos artísticos en espacios públicos, en plazas, parques, estaciones, e incluso vertederos de la Ciudad de Nueva York, gestionando financiación proveniente de la administración municipal y otras fuentes. Esta organización sería, por ejemplo, la que facilitaría a la artista Agnes Denes en 1982 crear una de sus obras más celebradas, *Wheatfield: A Confrontation,* una intervención paisajística en la amplia plataforma que se había construido para el proyecto residencial de Battery Park City y que, en ese momento, tenía una gran parte de espacio vacante.

En paralelo a esta actividad, desde 1971, Doris C. Freedman trabajó con el concejal Tony Olivieri en hacer de estos objetivitos una verdadera responsabilidad para los promotores urbanos. Se hicieron diversos intentos de integrar la producción artística en las ordenanzas municipales. *Art-in Architecture* Program de la General Service Administration (A-i-A) sería uno de los casos pioneros. A principios de la década de 1980, cuando Freedman ya había fallecido, el Department for Cultural Affairs finalmente pudo crear oficialmente el *Percent for Art Law* para integrar el arte público en los procesos de planificación urbana de la Ciudad de Nueva York (Senie, 1988).

---

[4] En la exposición y publicación *The Outdoor Gallery, 40 Years of Public Art in New York City Parks* en The Arsenal Gallery y comisariada por Jonathan Kuhn (13 Septiembre - 23 Noviembre, 2007), se realiza un estudio detallado de la evolución del arte público de Nueva York en sus plazas y parques.

[5] Esta cronología esta basada en una documentación miscelánea recopilada de panfletos de estos programas que se encuentra en el archivo oficial de esta institución: Public Art Fund Archive, Downtown Collection, Fales Library NYU.

Este programa sigue vigente hoy, destinando un 1% del presupuesto para la construcción de proyectos públicos en Nueva York a la creación de una obra de arte en su contexto, a través de un sofisticado proceso impulsado por comisiones multidisciplinares y contando con participación ciudadana.

Freedman sostenía que era posible mejorar la calidad de vida de un lugar involucrando a los artistas en el proceso de planificación de la ciudad (Freedman, 1970). Puso a artistas, arquitectos, urbanistas y profesionales del arte a trabajar en colaboración con la administración pública de la ciudad, agentes privados y comunidades locales. Con sus innumerables proyectos, dio visibilidad a las múltiples voces de una sociedad postmoderna en el espacio común de la ciudad, y favoreció una reconceptualización del arte público sin precedentes hacia una práctica más abierta y versátil.

2.3. Anita Contini: Creative Time (1973-1986)

Esta organización, Creative Time Inc., actuó fundamentalmente en el Distrito Financiero, en el Bajo Manhattan, con un entendimiento avanzado de la naturaleza temporal de la ciudad contemporánea. Como las anteriores, su desarrollo, sobretodo en los primero años, estuvo muy marcado por el estado del espacio urbano donde desarrollaba su actividad. En el decenio de 1960, la ciudad experimentó una profunda transformación de su tejido productivo, el cual pasó de ser industrial a ser financiero, necesitando impulsar el desarrollo de espacios administrativos y de oficinas. Esto supuso una metamorfosis radical del perfil del Downtown y Midtown en menos de la mitad de una década (Stern, Mellins and Fhisman, 1997: 170). A esta circunstancia se unía que, en los años 70, debido a la Crisis del Petróleo, algunos de estos nuevos locales y algunos edificios emblemáticos quedaron desocupados durante gran parte de esta década, al igual que los espacios públicos de propiedad privada que los rodeaban estaban desprovistos de vida social activa. La recesión en la que estaba inmersa la ciudad la convertía en un tejido especialmente poroso.

Anita Contini instituyó Creative Time como antídoto contra la decadencia de la vida pública y cultural en esta parte de la ciudad. Acuñó el concepto de “tiempo creativo” para aprovechar las etapas de transitoriedad de estos espacios y utilizarlos para integrar el arte más experimental en la actividad empresarial del distrito. En una avanzada interpretación del ciclo de vida del espacio urbano, se centraba especialmente en sus períodos de inactividad oficial y favorecía otros usos culturales temporales que recuperarían cierta componente emocional y creativa en la zona (Contini, 1984: 39-47).

A diferencia de su organización hermana, Public Art Fund, Creative Time Inc. no se limitó a utilizar el espacio público, sino que dotó a espacios singulares de una dimensión pública temporal utilizando generosas dosis de arte contemporáneo. La consideración de Creative Time de lo público se extendería a espacios que simplemente podían ser utilizados colectivamente por los ciudadanos aunque no gozaran de esa clasificación. Conseguiría cesiones de lugares en los grandes lobbies de las nuevas torres de oficinas del distrito, como sucedería en la del número 88 de la calle Pine, la primera obra del popular arquitecto I.M. Pei en colaboración con James Ingo Freed. Entre 1974 y 1975, acontecieron en ella numerosos programas culturales: *Sail, Ruckus Manhattan, Anemones*: *An Air Aquarium*, *Butler’s Lives of the Saints*, que implicaban a artistas, arquitectos, académicos y artesanos de la ciudad. El propio Freed, Jacques d’Amboise, Amanda Burden, Morley L. Cho, Mark di Suvero, John P. Grady, Jaynie M. Grant, Paul Jones, Richard Reece, David Shirey, Linda Trachter o Thomas Zacharias formaron parte de su primera junta directiva. Algunos edificios históricos de la ciudad también fueren sedes efímeras de su actividad. El antiguo edificio de aduanas de Bowling Green diseñado por Cass Gilbert fue utilizado entre 1976 y 1977 por *Custom and Culture I y II*, y el artista Max Neuhaus hizo una de sus rotundas instalaciones sonoras con “Round: Sound for Concave Surfaces” aprovechando la singular arquitectura de su bóveda (Creative Time, 1986: 1-10; Pasternak; Lippard, 2008: 14). En 1976, este edificio fue declarado Monumento Histórico Nacional por la New York City Landmarks Preservation Commission, probándose una vez más la capacidad del arte para visibilizar y reconocer el patrimonio de esta ciudad.[6]

[6] La historia de este edificio se puede consultar en “Alexander Hamilton U.S. Custom House, New York, NY”, US General Service Administration. http: www.gsa.gov/portal/ext/html/site/hb/category/25431/ actionParameter/exploreByBuilding/buildingId/644.

Del mismo modo, esta organización también utilizaría espacios abiertos en trasformación y parcelas en construcción para la acción artística. Destaca particularmente su programa "Art on the Beach" (1978-1985), que se ubicaba en la plataforma en construcción de lo que sería el complejo residencial de Battery Park City, mencionada ya en el epígrafe anterior. Este sector ganado al mar y construido con tierras de la excavación del World Trade Center, había ralentizado su construcción y había adquirido una función circunstancial de gran parque público. Durante siete años fue, al menos parcialmente, una playa artificial de arena y escombros y este programa potenció su carácter cultural. El proyecto se fue complejizando con el tiempo, llegando a fomentar la construcción de equipos multidisciplinares (artistas, arquitectos, bailarines y coreógrafos) para la creación de obras temporales cada año (Creative Time, 1983:1). En 1984, diseñarían la entrada al recinto unos jóvenes Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, los reconocidos arquitectos autores de The High Line y otros proyectos relevantes hoy en la Ciudad de Nueva York.

3. CONCLUSIONES

"These energies are still out there, waiting for artists to plug into them, potential fuel for the expansion of what "art" can mean. The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility" (Lippard, 1973: 30).

En los años 70, Heiss, Freedman y Contini propiciaron formas innovadoras de intervención en la ciudad existente, una regeneración creativa que se revela de gran interés hoy. Se puede establecer una correlación entre estas prácticas artísticas basadas en un acceso abierto a la ciudad y el actual contexto de intervención urbana. Este milenio, azotado por una doble crisis, la financiera del 2008 y la recientemente inaugurada por la Pandemia Covid-19, ve alterados sus mecanismos tradicionales de desarrollo urbano, fomentando la renovación frente a lo nuevo. Planteamientos como los de Alnna Heiss, donde los componentes materiales más obsoletos de la ciudad son entendidos como recursos para la cultura, y por tanto para la sociedad, encuentran aún más sentido en el tardocapitalismo actual, donde una conciencia ecológica se instituye con fuerza y esculpe nuestro imaginario con una estética "raw" donde predomina el reciclaje. La multiculturalidad del espacio público que buscaba Doris C. Freedman, su afán por codificar el arte en su proceso de creación y legitimar su función urbana, conecta con las nuevas prácticas de "placemaking" donde la acción artística redefine plazas, calles y otros escenarios sociales. La ciudad temporal de Anita Contini es el escenario por excelencia de la cultura líquida contemporánea definida por el filósofo Zygmunt Bauman. Ya se relacionaba con los proyectos futuristas y utópicos de la años precedentes, como podría ser con *The Instant City* de Archigram, pero, ciertamente, tendrá relación con los nuevos urbanismos creativos, adaptativos y efímeros que se están dando hoy (Bishop, 2012; Lydon, 2012). En la última década, además de entender la cultura en contextos urbanos como una industria, se ha comenzado a vislumbrar su interés como instrumento activo para la mejora de la ciudad. Se detecta una práctica creativa local que, a pequeña escala y de forma casi artesanal, restaura y recompone la ciudad existente. Mientras que en períodos desarrollistas y de expansión económica, el arte parece minimizar su contacto con la ciudad, en periodos de crisis, intensifica su carácter "site-specific", promoviendo su regeneración creativa. Se observa como, aun siendo objeto de otra investigación, los nuevos urbanismos (Tactical Urbanism, Temporary Urbanism, DIY Urbanism, Urban Acupuncture, CityRepair, Placemaking, incluso el denominado Urban Commoning) reconocen la importancia de la cultura y el arte en sus procesos y métodos. Estos urbanismos se basan en un acceso abierto a la ciudad donde las comunidades creativas adquieren el compromiso de actualizar sus entornos y de redefinir su patrimonio urbano.

Es por todo ello que el estudio inicial de los primeros años del Institute for Art and Urban Resources, Public Art Fund, y Creative Time Inc. es aún más pertinente hoy para reforzar los cimientos de este escenario. La investigación del trabajo de Alanna Heiss, Doris C. Freedman y Anita Contini, además, también debe enmarcarse en el reto contemporáneo de reconocer el papel de la mujer en la construcción de las ciudades y su liderazgo en movimientos urbanos creativos. Así mismo, explorar la actividad de las tres organizaciones pioneras que ellas dirigieron en un mismo discurso ha pretendido tres resultados: ampliar la Historia de la Ciudad Contemporánea, reivindicar el importante rol del arte en la planificación de la ciudad e inspirar a la ciudadanía y a una nueva generación de profesionales de la creatividad a involucrarse en los procesos de regeneración urbana.

BIBLIOGRAFÍA

BEISENBACH, K; BETTINA, F. (2019). *MoMA Ps1: A History*, Nueva York: The Museum of Modern Art, New York.

BLOCK, R.; ALLOWAY, L.; FRANK, P.; LIPPARD, L.R.; DAVIS, D.; REICHARD, S.B.; LA BARBARA, J. (1976). *SoHo Downtown Manhattan*. Berlin: Akademie der Künste.

BISHOP P.; WILLIAMS L. (2012) *The Temporary City*, London: Routledge.

CREATIVE TIME INC. (1979-1986). Collection of catalogs on *Creative Time*'s projects from 1973 to 1986. New York: C*reative Time Inc*.

CONTINI, A. (1984). "Alternative Sites and Uncommon Collaborators: The Story of Creative Time", *Insight/On sites. Perspectives of Art in Public Spaces*, Washington, D.C.: Partners of Livable Places, pp. 39-47.

BERMAN M. (1982). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity,* New York: Simon & Schuster, Inc.

CANDELA IGLESIAS I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990,* Madrid: Alianza Editorial.

CRIMP, D.; COOKE L. (2010). *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present,* Cambridge, London: MIT Press.

FOSTER, H.; KRAUSS; R.; BOIS, Y.; BUCHLOH, B. H.D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.

FREEDMAN D.C. (1982).*Ten Years of Public Art,* New York: Public Art Fund Inc.

FREEDMAN D.C.; MORRIS K.; DAVIDSON J. K. (1969). *City Walls a New Kind of Public Art.* New York City: Public Art Fund Archive. Fales Library NYU, Downtown Collection,

GILMARTIN, G.F. (1995). *Shaping the City. New York and the Municipal Art Society,* New York: Clarkson Potter.

HUDSON, J.R. (1987). *The Unanticipated City. Loft Conversion in Lower Manhattan*, Amherst: The University of Massachusetts Press.

JONES R., KASTNER J. (1982). *Ten Years of Public Art* . New York, Philadelphia: Public Art Fund, Falcon Press.

KAYDEN, J.S. (2000). *Privately Owned Public Space. The New York City experience.* New York: John Wiley and Sons Inc.

KOOLHAAS, R. (1994). *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan,* Rotterdam: 010 Publishers.

KRAUSS, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol.8, Spring.

KUHN J. (2007). *Outdoor Gallery, 40 Years of Public Art in New York City Parks,* New York: City for New York Parks and Recreations.

LIPPARD, L.R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* New York: Praeger.

__(1976). "The geography of Street Time: A survey of Street Works Downtown", *SoHo Downtown Manhattan*, Berlin: Akademie der Kunste.

LYDON, M. (2012). *Tactical Ubanism. Short term Actions, Long term Change.* New York, Miami: The Street Plans Collaborative.

LYON, D. (1969). *The Destruction of Lower Manhattan*. New York: Macmillan Publishers.

MADERUELO, J. (2001) "El arte de hacer ciudad", *Arte Público Naturaleza y Ciudad*, Madrid: Ed. Fundación Cesar Manrique, pp. 15-52.

O'DOHERTY, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space,* San Francisco: The Lapis Press.

PASTERNAK, A.; LIPPARD L. (introducción) (2008). C*reative Time: the book*. New York: Princeton Architectural Press.

PREVO, M. (1987). *Projects and Proposals The New York Citys Percent for Art Program*. New York: Ed. New York City Department of Cultural Affairs.

SALVO D. (2001) *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis,* London: Tate Gallery Publishing Ltd.

SENIE H. (1988). "Introduction", *Projects and Proposals, New York City's Percent for Art Program.* New York: Ed. New York City Department of Cultural Affairs, pp.14.

SIMPSON, C.R. (1980). "The Achievement of Territorial Community" in S*oHo: The Artist in the City*, Chicago: University of Chicago Press, pp.153-188.

SPACE (2018). *Artists in the City: SPACE in '68 and beyond,* London: SPACE.
STERN, R. A. M.; AND MELLINS T.; FISMAN D. (1997), *New York Architecture . Architecture and r anism etween The Second orld ar and The icentennial.* New York: The Monacelli Press.
WHYTE, W. H. (1979). *The Social Life of Small Urban Spaces,* New York: Project for Public Spaces, pp.10-15. First edition, *The Social Life of Small Urban Spaces,* Washington, D.C.: The Conversation Foundation.
YEE, L. (2011). *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta- Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s.* New York, Munich: Barbican Art Gallery.

Página oficial de la Public Art Fund. Disponible en *http://publicartfund.org/* (última consulta: 20 de junio de 2020).
Página oficial de Creative Time Inc. Disponible en *http://creativetime.org/* (última consulta: 20 de junio de 2020).
Página oficial de *Clocktower Oral History Project*, Clocktower Gallery en *http://clocktower. org/* (última consulta: 20 de junio de 2020).

CENTROS CULTURALES EN LA PERIFERIA DE ROMA. NUEVAS POLÍTICAS DE REGENERACIÓN URBANA

Cultural Centers in the periphery of Rome. New urban regeneration policies

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid
machaves@ucm.es

Resumen

El nuevo ente territorial denominado Roma Capitale reemplaza desde 2010 al antiguo Comune di Roma, buscando optimizar la regulación de todo el ámbito urbano de la capital del Estado conservando la fama y grandeza de su historia y el peso de su herencia tanto a nivel nacional como internacional, según consta en su estatuto fundacional. En el nuevo organigrama político-territorial juega un papel especialmente relevante el diseño de un plan de regeneración de espacios urbanos enfocado a la revitalización de las áreas periféricas abandonadas durante décadas. El continuo crecimiento del turismo ha cambiado radicalmente la idea de ciudad y su imagen, aunque se ha seguido concentrando en el centro histórico, con una drástica reducción de población residente frente al flujo de visitantes y el inevitable cambio funcional. La nuevas de relación y consumo de la globalización se imponen en los espacios periféricos, proliferando centros comerciales, conjuntos outlet, hipermercados, polos tecnológicos y, sobre todo en los últimos años, nuevos espacios multiculturales rehabilitando antiguos equipamientos para regenerar estos entornos urbanos. Llevado por la iniciativa pública, se puso en marcha un plan de nuevos centros culturales en espacios recuperados que, desde la cultura, logren crear nuevos foros de relaciones sociales, revitalización y desarrollo económico.

Palabras clave

Revitalización urbana, Distritos Culturales, Nuevos equipamientos.

Abstract

The new territorial entity called Roma Capitale replaces the old Comune di Roma since 2010, seeking to optimize the regulation of the entire urban area of the State capital while preserving the fame and greatness of its history and the weight of its heritage both nationally and internationally. , as stated in its founding statute. In the new political-territorial organization chart, the design of a regeneration plan for urban spaces focused on the revitalization of peripheral areas abandoned for decades plays a particularly relevant role. The continuous growth of tourism has radically changed the idea of the city and its image, although it has continued to be concentrated in the historic center, with a drastic reduction in the resident population in the face of the flow of visitors and the inevitable functional change. The new relationships and consumption of globalization are imposed in peripheral spaces, proliferating shopping centers, outlet complexes, hypermarkets, technological centers and, especially in recent years, new multicultural spaces rehabilitating old facilities to regenerate these urban environments. Led by public initiative, a plan was launched for new cultural centers in recovered spaces that, from culture, manage to create new forums for social relations, revitalization and economic development.

Keywords

Urban revitalization,Cultural Districts, New equipments.

1. CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA CAPITAL. CULTURA, PODER E IMAGEN DE MARCA

El 20 de septiembre de 1870 el general Cadorna y su ejército de *bersaglieri* entrarán por la brecha abierta en la muralla romana a la altura de Porta Pía ocupando rápidamente la ciudad sin apenas resistencia del poder papal. Roma entra así en una nueva fase de su milenaria historia convertida en capital del Reino Unificado de Italia[1]. La *Terza Roma* de la que hablaron políticos e intelectuales daba continuidad a la *Prima Roma* (de los Césares) y la *Seconda Roma* (de los Papas) que habían marcado su historia y su imagen durante dos milenios. El vínculo entre arte, arquitectura, poder e imagen urbana que imprimieron unos y otros sigue ahora en la nueva capital, que busca también su propia imagen a través de un completo y perfectamente planificado programa de actuaciones. Planes de ordenación urbana, restauración de monumentos, creación de nuevos barrios y áreas de expansión para vivienda e industria, fomento de las artes y presencia de artistas, proliferación de monumentos públicos, creación y reorganización de numerosas e importantes instituciones y sedes culturales, caracterizan un período que culmina en 1911 con la Exposición Internacional conmemorativa del 50 aniversario de la Unificación, sumando a lo ya realizado un nuevo plan de exposiciones, eventos, publicidad, obras públicas y manifestaciones artísticas con el que consolidar la imagen de ciudad cosmopolita y cultural que siempre se quiso para la nueva capital (Chaves, 2016a).

La ciudad llevaba cuarenta años en transformación y la gran Exposición de 1911 fue a la vez revulsivo y colofón de un proceso que la había llevado a crear la imagen moderna y cultural que querían transmitir sobre el poso de un pasado de excepcional valor que termina siempre imponiéndose. En este contexto Roma debía dotarse de una imagen que representara los valores con los que la nueva nación pretendía comprometerse. Surgía así la necesidad de crear una marca ciudad capaz de proyectar al resto del mundo la imagen de una capital monárquica, moderna y burguesa, sin renunciar a la tradición de ser la ciudad símbolo del poder papal y la gloria del Imperio Romano. Si hoy la necesidad de diferenciación de las ciudades en un mercado global y en un contexto internacional, marcado por las transformaciones tecnológicas, geopolíticas, comerciales, financieras, institucionales, culturales y sociales es el acicate para la puesta en marcha de estrategias de *city branding*, en los orígenes del Estado moderno sucedía lo mismo con el deseo de proyectar una imagen reconocible por la ciudadanía como identidad nacional. Es más, se podría afirmar que, igual que ahora la globalización ha favorecido el contacto entre diferentes culturas y, en consecuencia, se multiplican las iniciativas institucionales por preservar los valores identitarios de cada pueblo Calvento, 2009: 82), en la Italia recién unificada los diferentes pueblos debían encontrar aquellos valores que les permitiesen reconocerse como una única nación. En este sentido y analizando el proceso con la perspectiva del tiempo, se evidencia cómo, sin saberlo, las autoridades desarrollaron políticas activas para la mejora de la imagen exterior de la nueva Italia mediante estrategias que se enmarcarían en lo que hoy reconocemos como un proceso de *brandificación* de la capital del reino como máximo exponente del nuevo Estado[2].

No obstante, plantear la existencia de un proceso de *brandificación* en el corazón de la Europa de finales del siglo XIX puede resultar, al menos, atrevido, teniendo en cuenta lo incipiente de una disciplina como la del *marketing* de lugares, aún hoy bastante indefinida (Lasarte, 2015), y que pese a sentar sus bases teóricas en la década de 1990, no ha sido tenida en cuenta por los gestores urbanos hasta el cambio de milenio. Sea como fuere, lo cierto es que explorar la posibilidad de que así fuera, implica tomar en consideración el hecho de que la construcción de una marca ciudad es un proceso de planificación estratégica que siempre debe trascender cualquier política de promoción turística, entendida como una mera iniciativa de comercialización urbana, para constituirse en una transformación global del territorio que implique a las autoridades y a la ciudadanía en un proyecto de renovación, tanto en lo físico como en lo intangible. Se trata de un *continuum* en el que "la dimensión de civilización evoluciona desde la *urbs* hacia la *civitas*" (Muñiz-Cervantes, 2010: 139), de modo que cuando las necesidades básicas de la ciudadanía están satisfechas, adquieren importancia aquéllas otras relacionadas con la identidad y los valores compartidos.

[1] Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (des Distrito al Territorio)*. Plan Nacional I+D Proyectos de Investigación Promoción General del Conocimiento, convocatoria 2018, Ministerio de Innovación, Ciencia y Universidades, Ref. PGC2018-094351-B-C43. Una primera aproximación al tema en (Chaves, 2018).

[2] Desarrollado en (Chaves, 2016b) y (Chaves – Heredero, 2016).BB



Fig. 1 - Detalle del cuerpo principal del Pabellón de las Bellas Artes en la Exposición Internacional de 1911, actual Galería Nacional de Arte Moderno. Valle Giulia, Roma. (Foto autor)

Cuando George Simmel visitó Roma en 1898 pudo ver en ella la peculiar combinación de elementos diversos que caracterizan lo que él mismo supo definir como la belleza orgánica que domina toda la imagen de Roma, y que plasmó ese mismo año en el diario vienés *Die Zeit*:

> La enorme unidad de una diversidad que, antes que desgarrarse por la amplia tensión de sus elementos, manifiesta su incomparable fuerza precisamente a través de esa tensión. Del mismo modo que el misterioso encanto de las telas antiguas reside en que sus distintos colores, al compartir durante años un mismo destino, de sol y sombras, de humedad y sequedad, acaban conciliándose en una unidad que sólo el tiempo da, así cabría decir que las cosas más alejadas y extrañas entre sí, por compartir la experiencia de estar en Roma y participar de su destino, experimentan una adaptación, un influjo recíproco, una integración por la que la significación individual de cada cosa alcanza su plenitud tanto como la alcanza la unidad en la que se encajan como partes integrantes (Simmel, 2013: 16).

Los valores intangibles relacionados con la cultura y procedentes de temáticas tan diversas como la etnografía, la arqueología o las bellas artes fueron empleados para la creación de una marca ciudad coherente con una identidad nacional, que se proyectó al mundo a través de un gran evento cultural, la Exposición Internacional de 1911, que puede considerarse como tal, en tanto en cuanto el patrimonio cultural fue utilizado como un producto o mercancía a consumir por los públicos de interés, lo que representa una clara estrategia, propia de los procesos de creación de imaginarios individuales y colectivos a través del *city branding*. La Exposición se concibió como una herramienta para la exaltación y reconstrucción de la identidad territorial, que sirviera al mismo tiempo para impulsar la creación de una marca ciudad a través de un evento capaz de generar experiencias y emociones asociadas al territorio, que pudieran proyectarse positivamente en la imagen de marca de la Roma de la época. Se trató de un intento de "añadir valor al territorio con una marca que transmitiera valores afectivos basados en las emociones y la singularidad" (Jiménez y San Eugenio, 2009: 286), para que el propio espacio simbólico transmitiera el mensaje vinculado al espacio urbano y conformase una identidad territorial alineada con la marca-ciudad. La ciudad de Roma se convirtió en un espacio físico activo generador de mensajes simbólicos, sin que los organizadores de la Exposición fueran conscientes de que con ello estaban dando los primeros pasos para la creación de una marca ciudad con proyección internacional.

2. LA TRANSFORMACIÓN DE LA METRÓPOLI. HACIA LA CIUDAD POLICÉNTRICA

El nuevo Plan de Ordenación trazado por San Just en 1909 bajo el gobierno de E. Nathan Rogers, claramente volcado a iniciativas públicas en vivienda y equipamientos dotacionales, no se reactivará plenamente hasta 1919, tras el brusco corte provocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial, dando continuidad a partir de entonces a un proceso de transformación urbana que verá truncadas buena parte de sus propuestas con la entrada en el gobierno de Próspero Colonna y la vuelta al control del po-

der aristocrático y las inmobiliarias privadas. No obstante, serán estos también los años que verán una primera toma de conciencia de los valores histórico-ambientales de la ciudad, con el protagonismo indudable de Gustavo Giovannoni y su ensayo "Vecchie città ed edilizia nuova" (1920). La llegada del fascismo traerá la doble cara de una imagen que busca tanto la modernidad como la conexión con la antigua Roma, proponiendo experiencias de arquitectura racional a la vez que destruyendo áreas arqueológicas y conjuntos arquitectónicos de especial interés para abrir nuevos trazados como las Vías del Mare, Fori Imperiali y Conziliazione, y desarrollando un área de expansión para la Exposición Universal de 1942 (EUR) que abrirá caminos al crecimiento periférico de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX.

Roma se abre más allá de su núcleo histórico y extiende su área metropolitana a las poblaciones que van dando forma a la corona periférica que la caracteriza. El patrimonio público del centro histórico se amplía ahora hacia el llamado SDO (Sistema Direzionale Orientale) y la creación de nuevas áreas residenciales con protagonismo también destacado de la iniciativa privada. Desarrollo del parque fluvial del Tíber y reordenación del frente litoral romano como ejemplos de los nuevos planteamientos de protección en torno al paisaje romano creando entornos sostenibles, frente a la realidad de un volumen edificatorio cada vez mayor como consecuencia de las nuevas normas urbanísticas y de planeamiento. El imparable crecimiento del turismo ha cambiado radicalmente la idea de ciudad y su imagen. Pese al continuo incremento, el turismo se sigue concentrando en el centro histórico, donde la población residente es menor que el flujo de visitantes, lo que supone cambios no sólo de habitación sino también de mercado, orientados al consumo turístico (restaurantes, pizzerías, heladerías, souvenirs). El centro histórico de Roma –afirma Italo Insolera– se ha convertido en un inmenso lugar de consumo turístico que produce un rédito gigantesco pero que está cambiando totalmente su aspecto (Insolera, 2011: 344). Ocupando ahora los nuevos espacios periféricos, la globalización económica impone a los ciudadanos nuevas formas de relación y consumo, con proliferación de centros comerciales, hipermercados, conjuntos oulet, polos tecnológicos y, en los últimos años, nuevos espacios multiculturales rehabilitando antiguos equipamientos con los que regenerar estos entornos urbanos. El Piano Regolatore Generale (2003-2008) se convertirá en la nueva herramienta urbanística sobre la que se apoya esta idea de ciudad metropolitana policéntrica. El nuevo plan puso en marcha una estrategia global de regeneración (Poli – Ravagnan, 2017), a la vez que un policentrismo (Salvagni, 2005) como modelo de reorganización de los asentamientos periféricos de la nueva "ciudad difusa" (Di Vito, Follesa, Murmura, 2017).

3. NUEVOS CENTROS CULTURALES. LA CULTURA COMO EJE VERTEBRADOR DE REGENERACIÓN URBANA

Desde los primeros años del siglo XXI las administraciones (local, regional y nacional) y la iniciativa privada están implicados en un proceso de regeneración de áreas urbanas en la periferia de Roma mediante la creación o rehabilitación de espacios, muchos de ellos abandonados, en los que fomentar experiencias innovadoras desde la cultura en su sentido más amplio, estableciendo incluso una red de estructuras socio-culturales en la corona metropolitana que favorezcan, a través de la participación directa de los ciudadanos, los procesos de identificación de la ciudadanía con su territorio como producto de la cooperación entre todos los agentes implicados: instituciones, asociaciones y ciudadanos.

Estas periferias urbanas son hoy el resultado de un evidente deterioro físico unido a problemas sociales, falta de recursos económicos y ausencia prácticamente total de actividades. Frente a esa situación, característica de las grandes ciudades en las décadas finales del pasado siglo, se busca ahora transformar el contexto estableciendo una nueva relación entre centro y periferia que rompa el protagonismo constante del primero y otorgue más protagonismo a la segunda en un claro proceso de descentralización y creación de nuevos centros. La policentralidad que defiende la nueva política de planeamiento urbano plantea acciones focalizadas en la reutilización de espacios con fines culturales a través de prácticas colaborativas y planes de desarrollo económico local con las que se pueda implicar a todos los agentes sociales.

En 2002 el Departamento de Políticas para el Desarrollo y Recuperación de la Periferia (PSRP), del Ayuntamiento de Roma, se centró en las propuestas derivadas de los Contratos de Barrio (Contratti di Quartiere) que habían presentado proyectos de centros culturales que aún no habían tenido aplicación,

logrando financiación municipal (2005-2006) y regional (2007) para el desarrollo del programa, que contemplaba la apertura de 20 nuevos centros culturales a través de la creación de nuevos espacios o mediante la remodelación de edificios y áreas preexistentes que –según consta en la memoria del programa– representan un patrimonio para toda la ciudad. Parten de un contexto político y social que está experimentando cambios profundos, buscando la especificidad de cada barrio o distrito, sus señas de identidad, oportunidades, recursos humanos y actividades económicas y culturales a potenciar, dejando a un lado ya las políticas de urbanización básica (residencial) en favor de la dotación de servicios de calidad que han demostrado su éxito tanto en el ámbito local, como en otros ejemplos nacionales e internacionales, con el objetivo final de crear una red de estructuras socioculturales que caracterice la nueva periferia de Roma. Relacionando ciudad histórica y áreas periféricas, van a vincular estos nuevos centros al Foro Romano, tomado como referente de la vida pública, mercantil, de relaciones sociales y arquitectura monumental. El Foro en los suburbios es el lugar físico de confrontación y comunicación, espacio para la cultura y oportunidades para la agregación. El patrimonio de los suburbios romanos, los nuevos caminos creativos y las actividades culturales, son una herramienta esencial para alentar, a través de la participación directa de los ciudadanos, el proceso de identificación de una comunidad con su territorio. El concepto de Foro se apoya en la idea de comunidad como producto de la cooperación entre instituciones, asociaciones y ciudadanos, tal como viene definido en el documento de trabajo del DPSRP.



Fig. 2 - I Centri arrivano in periferia. Rete di Centri Culturali a Roma. Dipartimento Politiche per lo Sviluppo ed il Recupero delle Periferie. Comune di Roma

La transversalidad y amplitud de las iniciativas para estos espacios culturales, generalmente polifuncionales, buscando la participación ciudadana y la integración de colectivos intergeneracionales, abarca bibliotecas, mediateca, ludoteca, cine, artes visuales y performativas, música, espacios multimedia, fotografía, salas de lectura y de exposición, vivero de empresas, co-working y centros ecológicos para comprender y contextualizar el paisaje del campo romano. En total la red se proyectó con 18 centros con financiación regional y 2 con financiación municipal:

1. FIDENE. Parco dell'Energia, Casa del Parco, luogo di promozione culturale sulle tematiche dell'energia. El conjunto a recuperar se localiza en el área del parque de las Sabinas, entre Fidene, Vigne Nuove y Bufalotta, adquirida recientemente por el Ayuntamiento. Sistematización del área verde adyacente y recuperación del edificio.

2. MONTE SACRO TALENTI
3. SAN BASILIO. Creación de un espacio polifuncional en el barrio de San Basilio que contrarreste el degradado aspecto del área, con escasez de servicios y falta de cohesión social. Edificio proyectado *exnovo* sobre dos plantas, con un carácter claramente recreativo, con sala de espectáculos y espacios abiertos a las diversas generaciones.
4. CASAL DEI PAZZI. Centro de Cultura Ecológica en el Parque Regional de Aguzzano.
5. PIGNETO BIBLIOTECA DEL CINEMA. Realizar una biblioteca sobre el cine en un pequeño local degradado situado en vía Prenestina, y sobre el que se proyectaba inicialmente un parking en contra de la opinión ciudadana.
6. LA RUSTICA. Construcción de un centro de Artes Visuales y Espacio Informativo Multimedia, en Via Delia, especializado en montaje, animación y fotografía junto a un espacio multimedia.
7. TORRE MAURA. Viale Walter Tobagi. Biblioteca Pública con espacio multimedia, sala de lectura, espacios expositivos, sala de espectáculo, sala de ensayos, librería y otros servicios.
8. VILLAGGIO PRENESTINO. Barrio situado en la periferia este de Roma, la construcción se caracteriza por la dispersión y baja densidad. Creación de un centro cultural polivalente para jóvenes en un área preferente de regeneración urbana.
9. APPIO LATINO. Centro didáctico y de divulgación del paisaje del campo romano y la agricultura biológica, recuperando una estructura precedente.
10. CINECITTÀ EST. Espacio para actividades sociales entre Vía Sagunto y Largo Spartaco sobre edificio abandonado.
11. CINECITTÀ TUSCOLANO.
12. LAURENTINO PIAZZALE ELSA MORANTE. Pensada como un ágora multimedia en la periferia romana. Edificio de nueva planta, innovador, para mediateca, ludoteca y arte contemporáneo.
13. CENTRO GIANO / ACILIA. Hacienda agrícola típica del campo romano, que se proyecta recuperar junto al área verde del entorno, como ejemplo de las actividades de la zona, rica también en restos arqueológicos que hacen de todo el territorio un museo a cielo abierto.
14. INFERNETTO. Vía Cileia. Centro sociocultural para acogida e integración de personas sin recursos, recuperando una estructura precedente.
15. BRAVETTA. Creación de un espacio para actividades sociales y culturales vinculadas al parque Valle dei Casali.
16. QUARTACCIO. Centro intergeneracional para actividades culturales y sociales. Vivero de empresas para nuevas actividades de emprendedores ligados a la cultura y el tiempo libre.
17. VOLUSIA. Complejo de tres edificios en el interior de una amplia área verde cedida a la administración municipal para actividades socioculturales.
18. LABARO PRIMA PORTA. Creación de un centro cultural dedicado a jóvenes para convertirlo en un lugar estratégico como punto de agregación musical en la periferia norte de Roma.
19. PIGNETO NUOVO CINEMA AQUILA. Con financiación municipal, plantea la reapertura del Cinema Aquila como nuevo espacio cultural dedicado al cine y otras artes visuales.
20. BORGATA FENNEL COLLINA DELLA PACE. Situado en Monte Sacro, uno de los barrios más extenso y poblado de Roma, se proyecta un espacio permanente dedicado a la participación, ludoteca, espacio cinematográfico y multimedia.

A la iniciativa municipal se van sumando propuestas privadas, vinculadas generalmente a prácticas colaborativas, colectivos de artistas y familias sin techo que terminan ocupando espacios abandonados e interviniendo en ellos. Ejemplo característico es el centro *Angelo Mai*, laboratorio de experimentación artística y activismo político que inició su actividad en 2004 ocupando un antiguo convento abandonado

en el Rione Monti, y el centro *MAAM (Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz)*, creado en 2009 en la abandonada fábrica de embutidos Fiorucci (Vía Prenestina, 913), que ha llegado a convertirse en el tercer museo de arte contemporáneo en Roma, definido por sus creadores como "barricada de arte en defensa de la ocupación de viviendas". En defensa de la "ciudad mestiza", se trata de un proyecto situacionista y relacional que pefigura lo contemporáneo experimentando el espacio y el tiempo de lo común, tal como manifiestan en el catálogo de la colección publicado en 2017. No es un museo al uso, no hay horarios determinados, no se cobra la entrada, ni se ordena ni adquiere ni cataloga ni conserva nada.

> ¿Qué pasa en cambio si la gente se instala en una fábrica de embutidos porque necesita una casa y luego llegan artistas que pretenden contar y potenciar esta acción? Con el tiempo, el espíritu se expande para involucrar a todos, habitantes y visitantes, alimentando la creencia de que puede ser la clave para salvarlo todo. (…) En marzo de 2009 y gracias a la iniciativa de los Blocchi Precari Metropolitani (organización romana nacida en 2007) nace Metropoliz. Esta vez la ocupación no fue de casas abandonadas, escuelas u oficinas. Resueltos los problemas de conexión de luz, agua y gas en un área de considerable extensión, se logró alojar a unas 200 personas, unas sesenta familias con muchos hijos: italianos, peruanos, rumanos, ucranianos, marroquíes, todos unidos y sin recursos, sin ayudas, guiados sólo por la iniciativa de los BPM. A ellos se sumó también la comunidad gitana de Centocelle. Una aparente historia más de ocupación, hasta que el antropólogo, artista y director Giorgio de Finis llamó a la puerta de la ciudad mestiza acompañado por el cineasta Fabrizio Boni. Estamos en 2012 y el primer proyecto artístico que encuentra Metropoliz se refiere a la realización del documental *Space Metropoliz* con el que "dar voz al sueño jugando con lo imposible". La película involucró a los primeros artistas que empezaron a marcar las paredes y los espacios que poco a poco se fueron llenando de nuevas propuestas e intervenciones. Los artistas se suceden, sus signos enriquecen el espacio mientras la vida, siempre un poco menos precaria, continúa. El MAAM, Museo del Otro y del Otro Lado, nace del Espacio Metropoliz, donde "Otro" significa la "ciudad mestiza", como la definen sus propios habitantes, en continua evolución, y por "el Otro Lado" toda la intención para seguir manteniendo la diversidad porque es un valor específico de esta enorme catedral del arte secular, como afirma el propio De Finis (Rinaldi – Santoro, 2015).



Fig. 3 - MAAM. Museo dell'Altro e dell'Altrove. Edificio Metropoliz. Roma (Fotos autor)

Desde 2007, la antigua Aduana situada en la Estación Tiburtina, en el barrio de San Lorenzo, inicia también una nueva andadura como centro multifuncional (*ExDogana*) recuperando el espacio de arqueología industrial ferroviaria más importante de la ciudad. El conjunto, de más de 23.000 m^2, fue inicialmente objeto de especulación inmobiliaria incluido en el programa de regeneración arquitectónica que preveía su demolición, contó también con la protesta vecinal que defendía la creación de un gran centro comercial, y finalmente se ha ido convirtiendo en un referente de factoría creativa con eventos, conciertos, exposiciones, residencia de artistas, lounge, club social, planetario, discoteca y área verde.

La recuperación de espacios se continua en Tor Pignattara, reabriendo en 2014 el *Cine Imperio* como nueva sala cinematográfica y laboratorio de artes performativas (danza, circo contemporáneo, música, teatro) para todos los colectivos del barrio. Desde 2009 la antigua fábrica de lanas e hilados Lanificio Luciani en Pietralata, junto al río Aniene, ofrece una propuesta cultural de corte transversal con actividades musicales, artes visuales, gastronomía y diseño, todo ello desde la sostenibilidad y el reciclaje. La *Rampa Prenestina*, antiguo almacén para el Teatro de la Ópera convertido en residencia de artistas y eventos musicales, o el *Atelier Montez*, ocupando un edificio industrial en el área de Pietralata para organización y promoción de espectáculos teatrales, exposiciones de fotografía y pintura, conciertos de música y cor-

tometrajes, y el *Fusolab2.0* con sedes en Alesandrino y Garbatella para el desarrollo de proyectos de jóvenes emprendedores en propuestas de creatividad artística y desarrollo social, ponen de manifiesto la magnitud de este proceso de reconversión de espacios en todo el entorno de la periferia de Roma.

> La periferia es la ciudad de nuestro tiempo, de la que todos somos responsables, de un modo u otro. Por tanto, sería bueno comenzar a estudiarla con empeño y, posiblemente, con tolerancia (De Carlo, 1990: 300-301).

Aprender a leer las áreas periféricas nos permitirá sacar todo su potencial y posibilidades para convertirlas en un laboratorio de proyectos innovadores que integren diferentes disciplinas y desarrollen un espacio social. En esa línea, en enero de 2017 el Ministerio de Bienes Culturales destinó 40 millones de euros para la recalificación y transformación del área militar ex Cerimant (Tor Sapienza) creando un nuevo centro cultural. El propio ministro Darío Franceschini afirmaba que "este siglo debe ser en el que hagamos una gran inversión en las periferias urbanas porque son el lugar donde se juegan todos los desafíos de nuestra época"[3]. El objetivo es crear un centro de promoción de la creatividad contemporánea que reequilibre la oferta cultural de la ciudad en el conjunto de su territorio, tomando como referencia experiencias análogas desarrolladas en Europa en los últimos años como son el Centquatre en París, La Friche en Marsella, Matadero de Madrid o el Radialsystem V de Berlín. Las naves del Cerimant (Centro de Suministros y Mantenimiento del Ejército) proyectadas por el estudio de Nervi, se convierten así en un entorno cultural y creativo para la formación, experimentación y producción en todos los sectores artísticos (música, artes visuales, danza, diseño, moda) por lo que el proyecto arquitectónico debe responder a un programa complejo con espacios para exposición, teatro, cine, cafetería, restaurantes, área comercial, laboratorios técnicos, talleres, salas de registro y lugares de estudio e investigación. La primera actividad llevada a cabo antes incluso del inicio de las obras fue la celebración, el 8 de junio de 2017, del evento *Futuro-Periferias. La cultura regenera*, organizado por la Dirección General de Arte y Arquitectura Contemporánea y Periferias Urbanas del Ministerio de Bienes Culturales con el que planteaban un viaje en el presente y en el futuro de las periferias urbanas. Apoyados en la idea de la cultura como pilar para construir la revitalización de las ciudades, el poder de la cultura –afirmaba el slogan del congreso– derriba los muros de la degradación y regenera el capital social, para establecer un nuevo vínculo entre los ciudadanos.



Fig. 5 - Complejo militar ex Cerimant (Tor Sapienza, Roma) con el montaje Futuro Periferia. La Cultura Rigenera (2017) (Fuente: FuturoPeriferie@futuroperiferie)

[3] http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset. html_1465208079. html.

El desarrollo de cualquier ciudad y territorio siempre ha estado marcado por el debate, proyectado o surgido, entre los ámbitos concebidos y destinados para el uso por parte del conjunto de los habitantes y aquellos otros que se armaban de manera focalizada en el desarrollo de la vida privada de sus ciudadanos. Con independencia de los valores cuantitativos, sean superficies ocupadas o inversiones canalizadas, la ciudad y el territorio público asume una serie de misiones y de valores susceptibles de afectar a un conjunto social determinado (Merino, Prieto, Moral, 2018). Las instituciones culturales vinculadas con distintas administraciones o entidades condicionan esta realidad urbana y territorialmente pero el impacto real en la sociedad puede distar, en ocasiones, de lo que se había planteado en su génesis. El desmesurado crecimiento de centros y ámbitos vinculados con esta realidad pública pero con políticas y funciones repetidas o solapadas ha creado una serie de problemáticas vinculadas con esta inflación. Faltos a veces de reflexión, sin tener en cuenta el contexto y con las implicaciones socioeconómicas siempre presentes, han llevado a éxitos tan significativos como fracasos reiterados. Cabría preguntarse si la cultura debe seguir asumiendo siempre esta tarea o necesita combinarse con otras funciones que armen estructuras públicas de mayor fortaleza. Buena parte de los proyectos planteados para el área metropolitana de Roma siguen en el papel. La iniciativa pública ralentiza las intervenciones y los resultados no llegan, mientras que la iniciativa privada, tanto empresarial como por parte de colectivos, entornos colaborativos y agentes sociales encuentra importantes dificultades para el desarrollo, incluso en casos donde los resultados ya han empezado a dar valores positivos.

BIBLIOGRAFÍA

CALVENTO, M. – OCHOTECO, M. (2009). “Una aproximación a la construcción de marca-ciudad como estrategia de inserción nacional e internacional”. *Economía, Sociedad y Territorio*. México, IX (29), 60-87.

CHAVES MARTÍN, M.A. (2018), “Nuevos equipamientos culturales y regeneración urbana en el área metropolitana de Roma Capital” ÁBACO, Revista de Cultura y Ciencias Sociales, 2ª época, vol. 3, nº 97, pp. 36-43.

__(2016a), “Roma 1870-1911. Artistas, arte público e instituciones culturales en la configuración de la nueva capital”. En CHAVES, M.A. y AUMENTE, P. *Estudios de Arte y Cultura Visual*. Icono 14, Madrid, pp. 161-193.

__(2016b), “Valle Giulia: génesis y consolidación de un área cultural en la Roma Moderna”. En CHAVES, M.A. y LORENTE, J.P. *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Icono 14, Madrid, pp. 55-84

CHAVES MARTÍN, M.A. y HEREDERO DÍAZ, O. (2016), “La Exposición Internacional de Roma de 1911: Lugares y eventos en el proceso de construcción de la imagen de la nueva capital”. *5º Foro Internacional Ciencias de los Ámbitos Antrópicos.* México, UAA, pp. 41-63.

DE CARLO, G. (1990). “Dopo gli errori del nostro tempo”, in A. CLEMENTI, F. PEREGO (a cura di). *Europolis. La riqualificazione delle città in Europa. I. Periferie oggi*. Laterza, Roma.

DI VITO, G. – FOLLESA, F. – MURMURA, L. “Periferie e città diffusa: il policentrismo come ipotesi di riorganizzazione”. Universitá di Roma, La Sapienza, (s.a.) pp. 1-11.

INSOLERA, I. (2011). *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*. Giulio Einaudi Editore, Torino.

JIMÉNEZ, M. – SAN EUGENIO, J. (2009). “Identidad territorial y promoción turística: la organización de eventos como estrategia de creación, consolidación y difusión de la imagen de marca del territorio”. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 14 (26), 277-297.

LASARTE, M.P. (2015). “Estudio del desarrollo del *place branding* a partir del análisis de las marcas territoriales existentes en España”. *Papers de Turisme*, Valencia, Agencia Valenciana del Turisme, nº 56, pp. 119-143.

MERINO, E., PRIETO, E., MORAL, F. *Patrimonio crítico: análisis e investigación de enclaves culturales destinados al soporte de nuevas estrategias de desarrollo socioeconómico*. Madrid, 2018. Documento inédito.

MUÑIZ, N. – CERVANTES, M. (2010). “Marqueting de ciudades y place branding”. *Pecvnia: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, 1, 123-149.

POLI, I. – RAVAGNAN, Ch. (2017). “La rigenerazione urbana nel Piano Regolatore Generale di Roma. Tra attuazione e innovazione”. *Ciudades*, nº 20, pp. 135-153. Universidad de Valladolid.

RINALDI, A. – SANTORO, G. (2015). “La storia del MAAM. L’arte prende vita in uno strano museo a Roma”. *Art Tribune*, 9 de abril, https://www.artribune.com/attualita/2015/04/la-storia-del-maam-larte-prende-vita-in-uno-strano-museo-a-roma-1/

SALVAGNI, P. (a cura di) (2005). *Roma Capitale nel XXI secolo. La città metropolitana policentrica*. Palombi editori, Roma.

SIMMEL, G., (2013), *Roma, Florencia, Venecia*. Casimiro Libros, Madrid.

METABOLISMUS CITY

Metabolismus City

Esther Ferrer-Román
Universidad Europea de Canarias
estudio@esferoarquitectura.com

Laura Mercedes González Santana
Máster ULL
mercideeme@gmail.com

Resumen

Se define como metabolismo al *conjunto de reacciones químicas que afectan a las células de los seres vivos con el fin de sintetizar o degradar sustancias*. Tras los periodos de crisis que se han vivido en los últimos años las condiciones sociales, culturales y económicas han cambiado. El pensamiento unitario que apoyaba el crecimiento desmedido de las ciudades se torna ahora no solo insuficiente, en su contenido -en cuanto a espacios de calidad- sino equívocos, ya que las dinámicas de acción se basan en nuevas sensibilidades que se apoyan en una pre-comprensión de la realidad, partiendo de lo local, de las vivencias cotidianas del ciudadano y de su calidad de vida frente a la cantidad de territorio urbanizado. En relación a esto cabe tener en cuenta nuevas estrategias que inyecten en nuestras ciudades una mayor calidad de vida, con mejores y más dotados espacios, una mayor producción, a partir de nuevas piezas insertadas que configuren una, absolutamente necesaria, mezcolanza y reactivación de usos, pero sobretodo una fuente de vida en si misma. Se propone el proyecto *Metabolismus City*, éste nace de la idea de configurar un trozo de ciudad como un organismo vivo, un organismo que se nutre a si mismo al tiempo que al territorio y a las áreas urbanas circundantes.

Palabras clave

Territorio, inyección productiva, lo local.

Abstract

Metabolism is defined as the set of chemical reactions that affect the cells of living beings in order to synthesize or break down substances. After the periods of crisis that have been experienced in recent years, social, cultural and economic conditions have changed. The unitary thought that supported the excessive growth of citizenship now turns out to be not only insufficient, in its content -in terms of quality spaces- but equivocal, since the dynamics of action are based on new sensibilities that are supported in a pre-understanding of reality, starting from the local, the citizen's daily experiences and their quality of life compared to the amount of urbanized territory. In relation to this, it is necessary to take into account new strategies that inject in our cities a greater quality of life, with better and more space points, a greater production, from new inserted pieces that make up an, absolutely necessary, hodgepodge and reactivation. of uses, but above all a source of life in itself. The *Metabolismus City* project is proposed, it is born from the idea of configuring a piece of city as a living organism, an organism that is nourished at the same time as the territory and the surrounding urban areas.

Keywords

Territory, productive injection, the local.

1. DIAGNÓSTICO DE CIUDAD

Desde hace décadas la ciudad ha pasado de constituirse bajo su propia "forma urbis" a hacerlo bajo una "forma genérica" controlada desde las directrices de los lugares de producción e intercambio constituidos por la industria y el mercado[1]. Lejos quedan ya aquellas ciudades acotadas y bien diferenciadas donde el aumento de los precios inmobiliarios y la creencia, quizás infundada por el propio territorio, de que éste no es sino una mera superficie sobre la que expandir el manto homogéneo e indiferente de la ciudad, ha sido el caldo de cultivo idóneo para la constitución de la ciudad-territorio, o tal y como la denomina Massimo Cacciari, la ciudad post-metropolitana. La idea de Metrópoli ha sido desbordada, los límites ya no pueden definirse físicamente, solo una serie de disposiciones administrativas ordenan lo que los ojos no pueden distinguir[2]. Los límites han desaparecido, y con ellos la escala de las ciudades pasa a reinterpretarse.

Las ciudades están en la mayoría de los casos diseñadas taxativamente; planes generales, parciales, de desarrollo… establecen las pautas a seguir en el diseño de la ciudad, pautas a su vez motivadas por aquellos valores mercantiles e industriales que determinan la post-metrópoli. En este sentido, esas redes expansivas de centros múltiples y homogéneos, acaban anulando la complejidad urbana de siglos precedentes para homogeneizar, según Frances Muñoz, el paisaje urbano, segregándolo y tematizándolo, ofreciendo, como bien nos dice el geógrafo, una ciudad que *"experimenta un proceso de simplificación y banalización que afecta tanto al territorio construido como a los comportamientos de quienes lo habitan"* (Muñoz, 2008:67).

El lugar, aquel "antropológico" del que hablaba Merleau-Ponty, ha pasado de ser "existencial" a "geométrico"; aséptico de reconocimiento, o mejor dicho de experiencia, se deambula a lo largo de las ciudades recibiendo las órdenes establecidas por los carteles que rigen el modo de empleo de dichos lugares. Estos lugares son los de la "sobremodernidad"[3], son los que constituyen la ciudad actual. En ellos coexisten ruidos y soledad. Así la ciudad ha transformado el territorio a su antojo, imponiendo sobre aquellos que se dejan hacer, el sello indefinido de su creación. Confundidos, creemos oír la nada, creemos escuchar el silencio entre las edificaciones de baja densidad que organizada de forma "difusa"[4] parece expandirse, entre restos de naturaleza, por los perímetros de las grandes y no tan grandes ciudades. Y es que la ciudad territorio, no solo oferta concentración en grandes torres –de viviendas, oficinas, usos públicos…- o en cajas cerradas de uso comercial, sino que también nos deja, dejando a la vista otra más de sus contradicciones, una ciudad caracterizada por una baja densidad constituida, ya no solo por los unifamiliares adosados, pareados y en hilera que inundaban nuestro territorio en décadas pasadas, sino también por construcciones ilegales que debido al margen geográfico en el que se sitúan, disfrutan de un marco legislativo que parece inmune a la realidad que presenta. Nos estamos refiriendo a aquellas zonas de baja densidad en la que todo parece valer sin necesidad de prestar atención al territorio. Lo que antes era campo, ahora, alejado de su "valiosa" productividad se transforma en un terreno "óptimo" para construir; en ellos la caseta de apero pasa a ser una vivienda de autoconstrucción que no hace sino dibujar un violento paisaje de largas calles con muros -mallas, abetos o piedra- que acaban por diseñar lo que más tarde pasará a entenderse como ciudad. La ilegalidad, conforma una ciudad sin germen morfológico alguno, proclamada desde la negligencia borra impunemente cualquier huella del pasado del territorio y con total permisividad se extiende agresivamente sobre él conformando una red de flujos de información débil.

---

[1] *"Cualquier sentido de las relaciones humanas se reduce así a la producción–intercambio-mercado. Aquí se concentra toda relación posible; por tanto, cualquier lugar de la ciudad es visto, proyectado, reproyectado, transformado en función de estas variables fijas, de su Valor".* CACCIARI,M. (2011: 34).

[2] *"Habitamos territorios cuyas dimensiones no son ya espaciales; no hay ya posibilidad alguna de definir, como para la metrópoli antigua, los recorridos de difusión o de "delirio" siguiendo ejes espaciales precisos (aquí el centro, aquí la periferia). El modelo de irradiación desde el centro, según determinados ejes preveía que conforme se salía del centro, a lo largo de largas vías bien definidas, casi como antiguos canales, se encontraban las funciones residenciales, industriales, etc… Estas lógicas, típicas de la sistematización urbana y metropolitana, están ya superadas."* CACCIARI,M. (2011: p. 42).

[3] *"Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de "sobremodernidad" para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso."* AUGÉ,M. (1996 : 36).

[4] INDOVINA,F. (2007:18).

Este marco, sin embargo, ha potenciado igualmente nuevas sensibilidades ajenas a los proclamadas por esas ciudades consumistas, frente a lo global nace igualmente lo local, nuevas miras y posiciones que apuestan por una visión radicalmente opuesta a las ciudades que se dispersan sobre el territorio agotando los recursos del mismo. Richard Rogers, explica en su libro "Ciudades para un pequeño planeta" del año 200 el decálogo de una ciudad sostenible. Obviamente esta ciudad ofrece energía limpia, tiene pequeñas plantas de gestión de residuos en distritos de pequeña escala, en ellas se reutiliza la energía sobrante de grandes edificios para abastecer a otros, ofrece pistas sobre técnicas pasivas y activas bioclimáticas, habla de la importancia de la infraestructura ecológica, cuyos beneficios están más que demostrados[5], pero también nos habla de ideas menos tangibles, poniendo sobre la mesa aspectos relacionados con la justicia, la belleza, la creatividad, el contacto, la proximidad y la diversidad. Estos factores son igualmente determinantes que los promulgados por muchos catálogos "ecológicos" que depositan el éxito de este renacer de la ciudad en técnicas bioclimáticas que usualmente solo pueden soportar las ciudades del mundo con un alto producto interior bruto.

El movimiento "Cittaslow" (ciudad lenta) que nace en Italia en 1999, inspirado a su vez en el movimiento "slow food", promueven la diversidad, la cultura local, la vuelta al origen, es, en cierto modo una reivindicación, a la ciudad en la que aún se disponían de recursos locales, donde aquella banalización de la que nos hablaba Francés Muñoz, enmascarada en los zara, Starbucks, mc-donals localizados en aquellos "espacios basura" que nos advertía Koolhaas[6], no tenía lugar pues frente a eso estaba el artesano y sus productos obtenidos de su finca, manipulados en su pequeño local, trabajados por él y vendidos quizás por algún vecino de la zona. El "Cittaslow" fue algo significativo, fue una reacción que evidenciaba el desacuerdo ante la ciudad consumista (en cualquier campo) El economistas como Sergie Latouche, pocos años más tarde, en el 2009, promulga un modelo económico basado en una sociedad con aspiraciones más sobrias, abogando más por la calidad de vida frente al fetichista PIB[7].

2. METABOLISMUS CITY

Se define como metabolismo al *conjunto de reacciones químicas que afectan a las células de los seres vivos con el fin de sintetizar o degradar sustancias*.

Tras los periodos de crisis que se han vivido en los últimos años las condiciones sociales, culturales y económicas han cambiado. El pensamiento unitario que apoyaba el crecimiento desmedido de las ciudades se torna ahora no solo insuficiente, en su contenido -en cuanto a espacios de calidad- sino equívocos, ya que la dinámica de acción se basa en nuevas sensibilidades que, tal y como hemos comentado, se apoyan en una nueva pre-comprensión de la realidad. En relación a esto cabe tener en cuenta nuevas estrategias que inyecten en nuestras ciudades una mayor calidad de vida, con mejores y más dotados espacios, una mayor producción, a partir de nuevas piezas insertadas que configuren una, absolutamente necesaria, mezcolanza y reactivación de usos, pero sobretodo una fuente de vida en si misma.

Se propone el proyecto Metabolismus City, éste nace de la idea de configurar un trozo de ciudad como un organismo vivo, un organismo que se nutre a si mismo al tiempo que al territorio y a las áreas urbanas circundantes. La fuente de vida principal del mismo se basa en los recursos naturales existentes en el lugar. Éstos se reconocen y se reinterpretan para potenciar sus características primarias, las cuales pondrán en funcionamiento un mecanismo productivo al servicio del programa urbano que sirve.

Desde nuestro estudio de arquitectura se explicarán propuestas entorno a los Metabolismus city llevados a cabo en proyectos experimentales que se vertebran sobre el territorio, el agua, los cultivos, la producción vinculada, la movilidad, los nuevos espacios de comunicación y la tecnología en pos de una ciudad más sostenible en tanto que más limpia, menos contaminante, más productiva y más llena de vida.

[5] CALAZA, P. (2016).

[6] KOOLHAAS,R. (2007:12).

[7] LATOUCHE,S. (2009).

2.1. Proyecto Urban Crop en Amsterdam

En el concurso internacional de ideas para jóvenes arquitectos "Europan", en particular en su catorceava edición, se propone como enunciado trabajar en torno a las ciudades productivas, con el objeto de reflexionar sobre como poder incorporar los empleos productivos, vinculados con el mantenimiento, la fabricación, la reparación…a nuestras ciudades, y con ello romper con la diversificación de usos instaurados en zonas concretas, para potenciar así la ciudad múltiple, policéntrica llena de mezcolanza de usos, favorecedora del movimiento local.

Entre los emplazamientos propuestos por el concurso, se eligió la ciudad de Ámsterdam, más concretamente el barrio H-Buurt.

El proyecto parte del reconocimiento de las carencias y contrariedades del lugar para entonces invertirlas. Una de las premisas fundamentales con las que cuenta es el de intentar aunar el campo y la ciudad. Se pretende recuperar parte de ese territorio olvidado, al tiempo que adulterado por el hombre, introduciéndolo en la trama urbana de H-Buurt *(Fig. 1)*.



Fig. 1 - Proyecto Urban Crop costura campos de cultivo (Amsterdam). Fuente: Elaboración propia (2017)

Justo la longitudinalidad de los campos tan característicos de Holanda, es lo que permite coser la trama urbana existente, ya que en lugar de poner sobre el tablero una única línea en la que disponer la edificación, se habilitan multitud de ellas, en éstas se colocarán las nuevas viviendas *(Fig. 2)*.

Las viviendas propuestas responden a la tipología de bloque lineal, ahora bien, son inversamente proporcionales a los existentes en el lugar, ya que se pretende romper las interminables fachadas de esta zona residencial en post de una discontinuidad que enriquezca al espacio público. Así las grandes y alargadas fachadas parecen quedar ahora fracturadas a favor de estrechas piezas, de altura variable, que potencian la transversalidad.



Fig. 2 - Proyecto Urban Crop perspectiva (Amsterdam). Fuente: Elaboración propia (2017)

Por otra parte, estas piezas residenciales se levantan de la cota cero, es decir, de aquella habitada por el hombre, con el objeto de que el espacio público predomine sobre el construido. De esta forma se pretende devolver al ciudadano lo que siempre ha debido ser suyo, el espacio público. Bajo los edificios se disponen caminos, parques y pequeños bosques con el objeto de que no exista una única zona en la que los niños poder jugar, las parejas pasear o los ancianos pararse a la sombra de un árbol, sino que toda la superficie de intervención pretende ser un gran área verde en la que disfrutar tanto del campo como de la ciudad. Algunas de las trazas verdes que se proyectan sobre la zona se alargan hasta adentrarse en áreas no necesariamente vinculadas con la de la intervención, estas trazas que se expanden son bancadas verdes llenas de árboles frutales y aromáticos, de forma que las perspectivas se prolonguen a base de los troncos de dichos árboles; los cuales como si de filas de soldados se tratasen insinúan desplazarse por las zonas con el objeto de enganchar-grapar, diversas áreas antes inconexas.

Por otra parte, y dentro de las zonas verdes propuestas en el área de intervención se plantean también zona para el cultivo, el objetivo es que estas parcelas sirvan no sólo para el propio abastecimiento de los habitantes de éste área residencial, sino también para formar una posible cooperativa de producción; así los alimentos cultivados pueden ser vendidos, creándose así puestos de trabajo.

Uno de los aspectos fundamentales del proyecto son las piezas que albergan los nuevos usos que se pretenden incluir en esta zona fundamentalmente residencial, se trata de lo que hemos denominado como “bolsas expansivas”. Estas piezas contienen, entre otras cosas, almacenes para guardar infraestructuras propias del campo, talleres de artistas que necesiten trabajar con grandes volúmenes, oficinas, áreas para trabajo comunitario, centros de ocio, pequeñas guarderías, salas de reuniones vecinal con graderío incorporado, áreas libres a cotas elevadas… estos usos no están separados de las viviendas sino que en gran parte son compartidos por ellas, ya que entre éstas y aquellas, en la mayoría de los casos, existen galerías comunes de comunicación.

Ahora bien, estas “bolsas expansivas” que contienen dichos usos serán también las piezas que servirán para la expansión de las viviendas, es decir para el aumento de su superficie. Se ha de tener en cuenta que aquellas son medianeras con las viviendas, de forma que sólo hay una pared que las separa de dichas piezas. La comunidad, y el propietario de la vivienda se deben de poner de acuerdo para vender, por una parte, y comprar o alquilar, por otra, parte de las “piezas expansivas”, de forma que si el inquilino de una vivienda pretende aumentar la superficie de la misma, sólo debe de comprar parte de la pieza aledaña, tirar la pared que separa ésta de su vivienda, y entonces expandir su casa, o bien comunicar ésta directamente con su zona de trabajo –existente en dicha pieza justo al lado de su vivienda-. De esta forma se produce una cierta hibridación entre vivienda y trabajo.

Todo el conjunto atiende a una orientación sur-norte, de forma que las fachadas principales tienen dirección Este-Oeste, con el objeto de conseguir el mayor número de horas de luz. Los materiales propuestos son los siguientes:

A. Las pastillas de las viviendas se forman a base de ladrillo negro, sus grandes ventanales estarán protegidos por un sistema de cierre, también negro, que conseguirá dejar la pastilla completamente opaca, cuando todos los inquilinos cierren dicho sistema de protección. Sin embargo, en la mayoría de los casos dichos sistemas estarán en algunas viviendas, o estancias, cerrados y en otras abiertos, de forma que el edificio nunca tienen una imagen constante, sino cambiante en función de los inquilinos.

B. Las “Piezas expansivas” son sin embargo de un material mucho más delicado, ya que se constituyen a base de estructura metálica envuelta en planchas translúcidas de invernadero. Esto implica sobretodo transparencia, la opacidad de las viviendas se contrapone con la claridad de estas piezas, de forma que se puede ver a través de ellas, los forrajes y tacos de paja de los almacenes vinculados al campo, o las maderas amontonadas del carpintero, o incluso las piezas de gran tamaño realizada por los artistas. También al fondo, como no, la silueta compacta de la pieza residencial, la cual a través de éste liviano cerramiento, tiende a advertirse desvirtuada casi como camuflándose.

Es importante tener en cuenta que las ventanas de estas piezas serán huecos que queden libre cuando los paneles translucidos, que también los forman, se deslicen lateralmente; por lo que los huecos son elementos proyectados. Sin embargo se propone que la masa de cerramiento, necesaria para la vivienda, cuando ésta se expanda sobre la pieza, no se ejecuta, abaratando así los costes de estas "piezas expansivas". Por lo que será el propietario de la vivienda el que cuando expanda su casa construya el cerramiento. De esta forma -que podría discutirse- la opacidad de la pieza va aumentando a medida que la superficie de vivienda se va adueñando de la "pieza expansiva".

Hay, en todas las piezas, superficie que no puede servir como expansión. En algunos casos porque se impediría la correcta ventilación y en la mayoría, porque se proyecta para que aún comprándose superficie para aumentar la vivienda, siga existiendo áreas vinculadas a otros usos. Así, las zonas de grandes alturas, o aquellas que coinciden con la planta baja de los dúplex proyectados, siempre tendrán como uso el de almacén, zonas recreativas, talleres para artistas, etc.. las fachadas de estas piezas se construyen a base de paneles fotovoltaicos captadores de energía que luego podrá ser distribuida en este trozo de ciudad para intentar obtener, en este sentido, consumo nulo.

2.2. Proyecto Metabolismus City en la Oliva

La última edición de Europan, (edición quinceava) continúa con el planteamiento de la anterior, es decir basa su objeto en la ciudad productiva. En este caso, el lugar de intervención fue el municipio de la Oliva, en Valencia, en una de sus áreas más características, la zona "Els Rajonels". Ésta, actualmente prácticamente abandonada y en desuso, contiene una bellísima arquitectura industrial, ya que fue enclave de fabricación de productos cerámicos hasta los años 90. En 1982 el PGOU calificó el suelo como suelo de uso residencial, buscando la rentabilidad económica tan propia de la época, sin embargo se permitió, debido a la ocupación aún potente de la zona, un mecanismo de transición que permitiese la continuidad de la actividad hasta su desaparición. Como hemos dicho al inicio de este texto, las condiciones han cambiado, y ahora la ciudad pretende configurar esta zona como un enclave estratégico de actividad urbana.

La superficie de intervención ascendía a unos 177.000 metros cuadrados y un alto porcentaje de los mismos estaban en desuso, quedando enormes edificaciones de escala industrial abandonadas. La localización de esta zona industrial está vinculada a la cercanía con las minas de arcilla. Está rodeada por el Oeste las minas y gran superficie de terreno agrícola, relacionado con el cultivo de naranjas, por el Sur con más cultivos de naranjas, por el Este el barrio de Sant Francesc, el cual ha padecido importantes inundaciones debido a problemas con el barranco Riuelts Dels Frares, y por el Norte con la colina donde se ubica el Castillo de Santa Ana.

Se propone el proyecto Metabolismus City, éste nace de la idea de configurar un trozo de ciudad como un organismo vivo, un organismo que se nutre a si mismo al tiempo que al territorio y a las áreas urbanas circundantes. La fuente de vida principal del mismo se basa en los recursos naturales existentes en el lugar. Éstos se reconocen y se reinterpretan para potenciar sus características primarias, las cuales pondrán en funcionamiento un mecanismo productivo al servicio del programa urbano que nutre. El proyecto pretende, tal y como hemos argumentado, ser un sistema vivo, no solo a nivel de ciudad, es decir, no solo intenta apostar por ese catálogo de ciudad sostenible del que nos hablaba Richard Rogers, sustentado en la mezcolanza, el pensamiento vinculante de la "Cittaslow" o el decrecentismo vinculante de Latouche, sino que también apuesta por ser un sistema capaz de oxigenar y respirar por si mismo desde un punto de vista infraestructural.

2.2.1. Bases principales

El agua es la columna vertebral de la *Metabolismus City (Fig. 3).* Teniendo en cuenta el riesgo de inundaciones de la zona y los accidentes ocasionados sobre el barrio de Sant Francesc se propone como primera acción desviar el cauce del "Riüet dels Frares" y enlazarlo con "Sequia Mare". Esta decisión tan drástica viene promovida por la ineficiencia de la infraestructura actual, parte del barranco ha sido soterrado, haciendo desaparecer así esta cicatriz tan relevante del territorio. La desviación propuesta pretende hacer

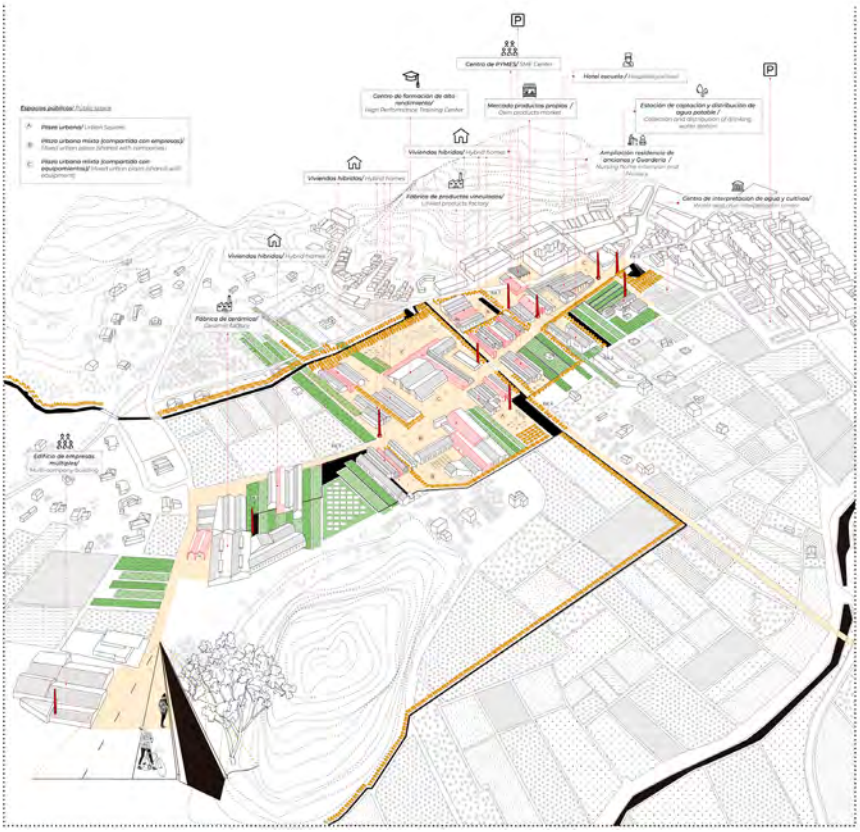


Fig. 3 - Proyecto Metabolismus City perspectiva (La Oliva)
Fuente: Elaboración propia (2019)

nuevamente visible el trascurso del agua, es por ello por lo que se hace atravesar el nuevo cauce por uno de los ejes centrales del nuevo barrio, aquel que lo cruza de norte a sur. Este nuevo cauce será el que alimente este trozo de ciudad, pasando a ser la columna vertebral configuradora de su sistema productivo.

El agua, ahora desviada en dirección norte sur, ofrece ensanchamientos y nuevos hilos de conducción que condicionan no sólo el paisaje sino también el sistema productivo de la misma. El nuevo cauce adquiere nuevos caminos que riegan una serie de canales y embalses de agua dispuestos en el área de proyecto, es decir nos basamos en el funcionamiento de repartición de las aguas que se realiza en la agricultura para configurar las arterias de esta metabolismo urbano. En épocas de lluvia, cuando se llena el canal principal también se llenan los cauces secundarios y embalses, una vez llenos, un sistema de compuertas cerrará las vías de evacuación, de modo que cuando el cauce del barranco está seco, seguirá habiendo agua en los embalses. Esta primera acción condicionará el crecimiento de la vegetación, los cultivos y campos de naranjos, tanto nuevos como existentes.

La segunda acción, una vez realizada la primera, será la disposición de una masa de sombra. Ésta se formará a base de la implantación de hileras de naranjos en la zona. Dichas hileras funcionan como un hilo de costura de la ciudad que engrosa a las vías de conducción de las aguas.

El agua por un lado y la sombra por otro dibujan así una serie de líneas estructurantes de las que se nutren tanto las piezas construidas de la ciudad o los espacios libres de la misma (plazas, jardines, zonas de recreo, viales…), como las piezas blandas, formadas a partir de los campos de cultivo. La forma y disposición de dichas piezas, tanto de las construidas como de las no construidas, vienen determinadas por la escala, tamaño y forma de las antiguas fábricas de productos cerámicos. Estas fábricas, cuya pieza más característica es la chimenea que les daba servicio, se han ido configurando a lo largo del tiempo por adición. Una serie de tiras, formalizadas en naves de gran tamaño, se unían a otras a medida que la fábrica iba aumentando de tamaño, configurando grandes volúmenes alargados, fundamentalmente perpendiculares a la avenida “De las Chimeneas”. Esta acción es determinante, ya que cada una de las naves daban escala a este trozo industrial de la ciudad. Para la nueva ciudad se toma este módulo de medida espacial para introducir un nuevo hilo de costura en la intervención, el de las propias piezas construidas y no construidas de la ciudad. Los cultivos, al tiempo que los espacios libres y las construcciones, se disponen perpendiculares a la vía principal, se alimentan de los hilos de costura ofrecidos por el agua y la sombra de los árboles naranjeros, y sirven, justamente por su disposición, de costura con el territorio y ciudad circundante. Las tiras cultivadas agarran los límites para formalizar una hibridación entre la zona de intervención y el resto.

Una vez instaurado el metabolismo su puesta en carga está determinada por la primera lluvia. A partir de entonces se pondrá en funcionamiento un elemental ciclo de agua que pasará a ser un ciclo de vida. Agua, masa de sombra, piezas blandas y construidas arraigan la ciudad al territorio, al tiempo que lo ponen en carga para su propio funcionamiento.

2.2.2. Movilidad

Alrededor de la zona de actuación se abre una vía de circunvalación sobre la existente para el paseo peatonal, para el paso de bicicletas, patines y demás sistemas de desplazamiento sostenible, pero también para resolver la conexión con los vehículos de motor. Esta especie de ronda de circunvalación se engancha hacía el interior de la zona de actuación, al tiempo que con el nuevo ramal de la autopista por el sur.

A la nueva entrada de la autopista por el sur se abren dos vías, una que da acceso directo con la vía que se une al interior de la zona de actuación, pasando previamente por la circunvalación, y otra paralela a la carretera Nacional ofreciendo un nuevo enganche a la ciudad existente a la altura del nuevo ensanche. Esta nueva vía, paralela a la Nacional y a la vía central (normalmente congestionada) de la ciudad, procura resolver los problemas de congestión urbana existente.

Teniendo en cuenta las redes actuales de caminos se abre una vía para peatones y vehículos sostenibles que une la zona de actuación con: las canteras de arcilla, los cultivos del territorio, la laguna del Parque Natural de La Marjal Del Pego de Oliva y con la línea de costa, para volver de nuevo a la zona de la intervención a través de un paseo paralelo a “Sequia Mare”.

2.2.3. Mezcolanza de usos

Las construcciones existentes no se eliminan, sino que se reciclan, y es así no sólo por la belleza de muchos de sus aparejos sino porque dichas piezas ofrecen la escala de esta nueva ciudad, una ciudad que no nace de la nada sino de lo existente. Por lo que se propone no sólo conservar las chimeneas sino también todo lo que se pueda de las construcciones. Dicha acción hace que la intervención sea más sostenible puesto que habrá gran cantidad de materia prima con la que ya se cuente, de modo que el movimiento de tierras, de material será mucho menor y con ello la contaminación generada que si se eliminan dichas piezas.

El uso que se dota a las construcciones existentes, y a las nuevas, es determinante. Las construcciones que hacen ciudad tendrán distintos usos, y es así por la propia supervivencia de la ciudad, por la propia subsistencia de *Metabolismus City*. Por una parte la mezcla entre cultivo y ciudad es esencial no sólo por la necesidad actual de volver a un mundo más verde, más natural, más ecológico, sino también porque la vida en si de las costuras primarias que forman la ciudad (agua, árboles, cultivos y piezas construidas) se debe a la simbiosis existente entre ellas.

En *Metabolismus City*, gracias al agua, nacen campos de cultivo al servicio no sólo de los nuevos habitantes de este trozo de ciudad sino del resto, pero además en *Metabolismus City* existen:

A. Fábricas cerámicas. Dos de las fábricas que están en pie se utilizarán como fábricas cerámicas que aportará la materia prima necesaria de la nueva ciudad, la cuál tendrá una imagen hibrida entre lo industrial, lo urbano y lo agrario; así que el ladrillo, el hormigón y el metal configurarán las bases estéticas de esta ciudad. Las fábricas instauradas en la propia ciudad servirán para hacer en si a la ciudad.
B. Centro de formación profesional de alto rendimiento. Una de las naves existentes se configurará como escuela de artesanía vinculada a la jardinería, a la agricultura, a la formación en cerámica y a todos aquellos campos de formación primarios.
C. Escuela de hostelería. El producto recolectado en los campos de cultivo se usarán como materia prima en la escuela de hostelería para la elaboración de los platos que posteriormente serán servidos en el restaurante de la Escuela-Hotel.

D. Fábrica de productos vinculados con la naranja, al igual que con otras frutas cultivadas en los campos de cultivo. Fábrica de mermeladas, de harina, de licores de algunas frutas…

E. Mercado. En éste se venderán los productos recolectados, o bien por los propios vecinos de la ciudad, o bien por los alumnos de las escuelas vinculadas a la formación en el campo.

F. Uso residencial. En las zonas residenciales primarán los espacios colectivos para actividades comunes tales como reuniones vecinales, coworking, o zonas de entretenimiento. El uso residencial estará formado a partir de viviendas flexibles, de manera que puedan ser adaptables a diversos tipos de familia. Las piezas construidas serán consideradas como híbridas ya que en ellas convivirán diversos usos: Usos culturales, tales como bibliotecas; educativos, tales como guarderías; sanitarios como lo es la ampliación de residencias de ancianos… Estos usos pueden conformar una única pieza en si mismos o estar entrelazados con otros, dejando que los volúmenes donde se comparte con residencial puedan reconocerse como viviendas híbridas.

Teniendo en cuenta esto, el metabolismo de agua, sombra y cultivos se completa con los usos incluidos en las piezas construidas dibujando una ciudad hibrida, y justo por su mezcolanza y simbiosis de usos, una ciudad viva.

2.2.4. Piezas construidas

¿Cómo se consigue, dentro de las piezas construidas, seguir conservando de manera ordenada esa mezcla de usos? A partir de las piezas de respiración que se insertan entre las nuevas “naves” de la ciudad *(Fig. 4)*. Estas piezas, señaladas en rojo en la planimetría, son piezas que beben de los grandes espacios de las antiguas fábricas. En ellas existían (y existirán tras su rehabilitación) una serie de espacios de grandes alturas y dimensiones que en el fondo servían como transición entre los distintos espacios vinculados a funciones distintas. Estos espacios eran lugares amplios, bien ventilados, iluminados, por lo que se propone seguir este esquema de funcionamiento en las nuevas piezas de la ciudad. Por lo que las piezas rojas, son naves permeables de cierta altura, elementos translúcidos, tamizadas a base de celosía que dejan pasar el espacio público, los cultivos, las arboladas….Estas piezas de transición maclan las zonas construidas (señaladas en la planimetría con techos grises y negros a dos aguas) dejando no sólo que éstas se vuelquen a la vida de la ciudad y a su hibridación territorial, sino que ellas mismas sirvan de piezas para la mixtura de usos.

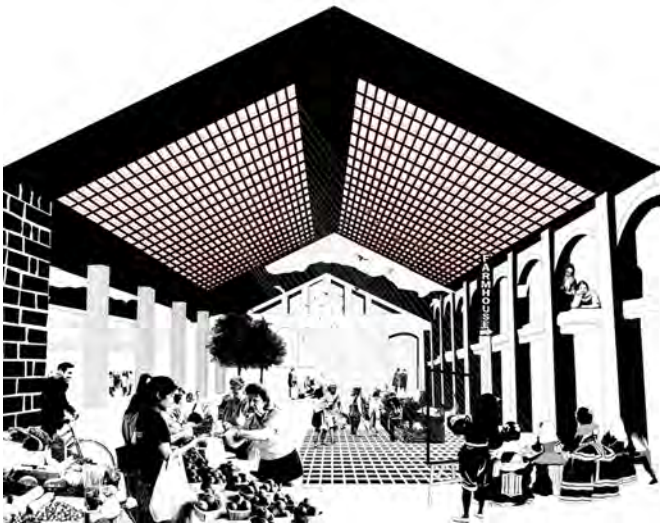


Fig. 4 - Proyecto Metabolismus City piezas de respiración (La Oliva)
Fuente: Elaboración propia (2019)

2.2.5. Energía limpia

Se utilizan sistemas activos y pasivos basados en técnicas bioclimáticas. La orientación de las construcciones, al tiempo que la ventilación cruzada, o los espacios de trasncisión llenos de agua y espacios vegetales para el acondicionamiento climático de las áreas es vital, pero también lo es los campos de placas fotovoltáicas que se colocan en la ciudad. Estos abastecerán energéticamente a las construcciones, así como a los espacios públicos.

Por otra parte este trozo de ciudad dispone actualmente de una obsoleta distribuidora de captación y distribución de agua potable. Se renuevan sus infraestructuras, incorporando un sistema de recogida de las aguas grises de la ciudad. Esta agua grises se filtran previamente por medios naturales a través de lechos de cañizos que riegan a su vez pequeños estanques de suelo arenoso de grano

medio con alta retención de agua a través de materia orgánica, para finalmente servir de riego de cultivos de baja demanda.

BIBLIOGRAFÍA

ROGER,R.; GUMUCHDJIAN,P. (2000) *"Ciudades para un pequeño planeta".* Barcelona: Gustavo Gili
MUÑOZ,F. (2008) *"Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales".* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
CACCIARI,M. (2010) *"La ciudad".* Barcelona: Gustavo Gili.
AUGÉ,M.(1996) *"Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*". 2ªEd. Barcelona: Gedisa.
INDOVINA,F. (2007) Introducción: antes de la ciudad difusa. En INDOVINA,F. (coord). *La ciudad de baja densidad. Lógicas, gestión y contención*. (pp.13-23) Barcelona: Colección estudios.
CALAZA, P. (2016) *"Infraestructura verde, sistema natural de salud pública".* Madrid: Paraninfo.
KOOLHAAS,R. (2007) "*Espacio basura".* Barcelona: Gustavo Gili mínima.
LATOUCHE,S (2009) "*Pequeño tratado del decrecentismo sereno".* Barcelona: Icara.

ESPACIOS CULTURALES Y ARTÍSTICOS: EN BÚSQUEDA DE UNA NOMENCLATURA UNIFICADORA

Cultural and creative areas: Searching for a unifying nomenclature

Jennifer García Carrizo
Universidad Complutense de Madrid
jennigar@ucm.es

Resumen

La presente investigación parte de la confusión terminológica existente a la hora de hacer referencia a diferentes espacios urbanos en los que la cultura y la creatividad actúan como catalizadores para su revitalización. Estos, son denominados, en la actualidad y, por lo general, como distritos culturales y/o creativos. Sin embargo, también se asocian a este tipo de espacio otras denominaciones como "barrios artísticos", "clústeres", "escenas culturales", "agrupaciones de instituciones culturales", etc. Por ello, a través de una revisión bibliográfica en profundidad, la presente investigación pretende esclarecer la diferencia entre todos estos términos y generar una nomenclatura unificadora ante el concepto descrito. De tal modo, partiendo de la idea de que el concepto no es algo realmente importante y que lo interesante son las características comunes de estos espacios urbanos, este estudio, propone el uso de una terminología mucho más general basada en determinar a estas áreas urbanas como "espacios culturales y creativos de participación ciudadana", pues, en ellos, estos tres factores, (la cultura, la creatividad y el hacer de la ciudadanía) son claves para el desarrollo sostenible del entorno.

Palabras clave

Distrito cultural y creativo, barrio artístico, industrias creativas, instituciones culturales, regeneración urbana, espacios urbanos.

Abstract

The aim of this research comes from the existing terminological confusion when referring to different urban spaces where culture and creativity are revitalization catalysts. These areas are usually referred to as "cultural and/or creative districts". However, other names such as "artistic quarters", "clusters", "cultural scenes", "groups of cultural institutions", etc. are also associated with this kind of spaces. Through an in-depth bibliographic review, this research seeks to clarify the difference between all these concepts and generate a unifying nomenclature for the described idea. To shed light on this issue, this study relies on the idea that, when it comes to the aforesaid urban spaces, their concept is not significantly important. Rather, what really is important are the common characteristics of these areas. Taking this into consideration, a much more general terminology is used. This terminology implies naming the reported urban areas as "cultural and creative spaces for citizen participation", due to the fact that these three factors, culture, creativity and citizenship, are key to their sustainable development.

Keywords

Cultural and creative district, artistic quarter, creative industries, cultural institutions, urban regeneration, urban spaces.

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación parte de la confusión terminológica existente a la hora de hacer referencia a diferentes espacios urbanos en los que la cultura y la creatividad actúan como catalizadores para su revitalización. Estos, son denominados, en la actualidad y, por lo general, como distritos culturales y/o creativos. Sin embargo, también se asocian a este tipo de espacio otras denominaciones como "barrios artísticos", "clústeres", "escenas culturales", "agrupaciones de instituciones culturales", etc.

Por ello, a través de una revisión bibliográfica en profundidad, la presente investigación pretende esclarecer la diferencia entre todos estos términos y generar una nomenclatura unificadora ante el concepto descrito.

2. DEFINICIÓN DE DISTRITO CULTURAL Y CREATIVO

Distrito creativo, barrio artístico, distrito cultural, clúster,… son muchos los conceptos y la terminología utilizada para referirse a un mismo tipo de espacio urbano y, a pesar de que muchos autores se centran en diferenciarlos, lo cierto es que muchos otros defienden que el concepto no es algo realmente importante y que lo interesante son las características comunes de estos espacios urbanos (Feser, 1998). La gran variedad de estrategias de regeneración basadas en la recuperación de espacios industriales, entornos culturales e industrias creativas y artísticas, ha hecho que los conceptos asociados a estos espacios culturales y creativos adquieran gran maleabilidad (Marceau, 1997; Van der Laan, 1997). Boekholt (1997) afirma que, en Europa, "la multitud de iniciativas vinculadas [a estos espacios] ha llevado a una confusión generalizada de lo que realmente son y de qué manera difieren de los fenómenos relacionados" (p. 1).

Igualmente, en Estados Unidos, Held (1996), afirma que este tipo de espacio, o mejor dicho, el uso de su nombre, ha sido empleado en muchas ocasiones por gobiernos sin implementar adecuadamente su concepto, robándolo exclusivamente con la finalidad de crear una imagen positiva de la ciudad (Held, 1996). "La idea de distrito cultural y creativo no es nueva" (Montgomery, 2003, p. 85), especialmente si se consideran ejemplos como la margen izquierda de París, el Lower East Side en Nueva York o el Soho de Londres. De tal forma, puede afirmarse que tras la desaparición del mundo económico basado en el desarrollismo industrial, "se desarrolla el concepto de Distrito Cultural, cuya edad de oro corresponde a la etapa de surgimiento de la metrópolis moderna" (Aumente, 2016, p. 179).

En el caso del Reino Unido, las autoridades políticas han recurrido a la implementación de distritos culturales y distritos creativos como si fueran la principal solución a la regeneración urbana (Roodhouse, 2012, p. 75). Así, durante las dos últimas décadas, los distritos culturales y los creativos han sido usado por gran parte de los ayuntamientos para revitalizar y remodelar centros urbanos en desuso mediante la inversión de millones de libras con la finalidad de estimular las actividades creativas y culturales (Mould y Comunian, 2015).

No obstante, cabe destacar que, especialmente en el Reino Unido, se diferencian ambos por un lado los distritos culturales y, por el otro, los creativos. Se entiende que los primeros están más vinculados a industrias culturales, tales como los museos, los teatros o las galerías de arte. Por su parte, los distritos creativos se encuentran más próximos a aquellos espacios en los que la presencia de industrias creativas es más notoria (Evans, 2009).

En este sentido, desde que en 1980 se hicieran las primeras intervenciones a nivel urbanístico y se implementaran los primeros distritos culturales y creativos en ciudades como Sheffield, Londres y Manchester, la idea de distrito cultural y creativo se ha convertido progresivamente en "una práctica estructurada, planificada y formalizada aclamada como una solución a muchos problemas socioeconómicos que afectan a las ciudades del Reino Unido" (Mould y Comunian, 2015, pp. 2357-2358). De tal forma que, "ninguna región del país, sea cual sea su base industrial, capital humano, escala o historia, está a salvo de la necesidad de un centro creativo o barrio cultural" (Oakley, 2004, p. 68).

En la actualidad, el concepto ha adquirido tal ruido que parece que estas tipologías de distritos se han erigido como soluciones a cualquier caso de regeneración urbana, olvidándose muchas veces las particularidades de cada espacio y haciendo uso de conocimientos aislados y generalizados que se integran de forma homogénea en cada lugar. Incluso la literatura científica alrededor de este tema está notablemente polarizada entre lo que pueden comprenderse como "manuales prácticos" (Landry, 2006; Montgomery, 2008; Roodhouse, 2006) y los análisis de caso (Christophers, 2008; Evans, 2009; McCarthy, 2005; Moss, 2002; Porter y Barber, 2007; Shorthouse, 2004).

De esta manera, el surgimiento de nuevos entornos culturales y creativos en áreas en desuso de las ciudades postindustriales fue visto como una gran oportunidad para maximizar el crecimiento cultural, rediseñar y desarrollar espacios urbanos en declive (Brown et al., 2000). Sin embargo, debido a la gran cantidad de ejemplos de regeneración surgidos en torno a las industrias creativas y a los espacios culturales y, también gracias a la reutilización de áreas urbanas en declive por parte de los artistas, "se han agregado más connotaciones y argumentos para refinar, definir y clasificar el surgimiento y desarrollo de los distritos culturales y creativos" (Mould y Comunian, 2015, p. 2357). No obstante, es interesante comprender qué se entiende por este tipo de entornos creativos y culturales para poder estudiar su naturaleza y entender la necesidad de ser flexibles a la hora de definir los conceptos asociados a dichas áreas. Y es que, tal y como Jacobs y de Man (1996) afirman, cierto grado de flexibilidad en la aproximación al concepto de este objeto de estudio puede ser de gran utilidad (Feser, 1998).

En este sentido, autores como Roodhouse (2006), establecen que un distrito o barrio cultural es un área geográfica urbana que actúa como catalizadora de actividades culturales y artísticas a través de la presencia de un conjunto de edificios cuya finalidad es dar cobijo a este tipo de actividades, a la par que han sido diseñados y adaptados para generar espacios que creen sentido de identidad y ayuden a crear un ambiente que facilite y apoye las actividades y servicios culturales y creativos (Montgomery, 2003; Bell y Jayne, 2004; Roodhouse, 2006).

Por otro lado, Wynne, define los barrios culturales como áreas geográficas con una alta concentración de actividades y espacios culturales y de ocio dentro de un entorno urbano (1992, p. 19). Según él, la mayor parte de las ciudades del mundo poseen este tipo de espacios culturales que han evolucionado a lo largo del tiempo, facilitando viviendas y oportunidades de trabajo a actores, músicos, bailarines, artistas plásticos y, más recientemente, a aquellos trabajadores vinculados con los medios de comunicación y la industria fílmica y las industrias creativas. Son estos distritos o barrios los que tienen las mayores concentraciones de teatros, cines, estudios, galerías, salas de conciertos, librerías, restaurantes, cafés, etc. y son, por lo general, el punto de encuentro para residentes y turistas, especialmente durante los momentos de ocio nocturno (Wynne, 1992). Además, estos espacios, se han convertido, según este autor, en catalizadores de la revitalización urbanística a través de tres estrategias interrelacionadas. En primer lugar, los distritos creativos y culturales contribuyen al desarrollo de espacios industriales en desuso con la intencionalidad de incentivar el crecimiento poblacional. En segundo, se incentiva el crecimiento de los pequeños comercios en espacios urbanos céntricos, lo cual es interesante si se pretende combatir a las grandes cadenas multinacionales asentadas en los grandes centros comerciales. Y, finalmente, este tipo de distritos incentivan la economía nocturna en el centro de la ciudad (Wynne, 1992).

Por su parte, Rius y Zarlenga, establecen que "los distritos culturales se entienden como concentraciones de equipamientos culturales, educativos, tiendas, restaurantes y otras ofertas de ocio nocturno" (2014, p. 57) mientras que, Bell y Jayne, los definen como "la convergencia de las artes y el patrimonio en la cultura" con la comunidad (2004, p. 83). Para ellos, los distritos proporcionan un contexto fértil para la planificación y el desarrollo del consumo cultural, así como para la regeneración física del lugar (Bell y Jayne, 2004). Así, se puede afirmar que estos no son espacios especializados sectorialmente, sino de uso mixto de difusión y consumo cultural (Frost-Kumpf, 1998), tal y como Montgomery (2003) describe desde una perspectiva urbana. En este sentido, es necesario que dichos espacios tiendan a combinar estrategias tanto para el consumo como para la producción de cultura y arte. No obstante, para que dichas estrategias sean exitosas a nivel económico, cultural y social, es necesario que se preste atención a la relación entre los edificios y los espacios y el significado de los mismos; es decir, al sentido del lugar histórica y culturalmente (Canter, 1977). Y es que, los distritos culturales y creativos son espacios complejos con diferentes redes de actividades vinculadas al lugar (Brown et al., 2000).

Mientras, Lazzeretti, defiende que los distritos culturales son recursos estratégicos y factores clave para la implementación de estrategias competitivas. Ella define los distritos como lugares de alto nivel cultural y artístico en los que "un conjunto de actores económicos, no económicos e institucionales deciden utilizar algunos de los recursos idiosincrásicos compartidos (artísticos, culturales, sociales, medioambientales)[1], con objeto de desarrollar un proyecto común, que es simultáneamente un proyecto económico y un proyecto de vida" (Lazzeretti, 2008, p. 328).

No obstante, a la hora de definir y estudiar dichos distritos, han de tenerse en cuenta tanto los actores que lo conforman y las relaciones que se crean entre ellos, como las implicaciones de estas interrelaciones para el desarrollo y crecimiento económico del entorno donde estos distritos se hallan (Feser, 1998). Los distritos culturales y creativos, son entornos que están enfocados hacia el "desarrollo económico sostenible, basado en el trinomio cultura-economía-sociedad, y en el eje recursos-actores-comunidad, que tiende a realzar las diferencias artísticas, culturales, sociales y medioambientales de las distintas localidades" (Lazzeretti, 2008, p. 328). Dichos espacios son un recurso base para el desarrollo económico de las ciudades y regiones europeas (Lazzeretti, 2008; UNESCO, 2016).

Desde una perspectiva más cercana a la historia del arte, Jesús Pedro Lorente (2009), inicialmente, comienza hablando más de barrios artísticos que de distritos culturales y creativos, aportando una definición de gran importancia para comprender qué ha de entenderse por este tipo de espacios:

> Un «barrio artístico» es aquel en el que hay una alta concentración de presencias artísticas, entre las cuales cabría distinguir, para explicarlo mejor, tres factores: la afluencia de artistas —en la calle, en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio, la abundancia de arte en el espacio público —murales, esculturas y monumentos, arquitecturas de mérito, mobiliario urbano de diseño, instalaciones multimedia, performances, etcétera—, y la profusión en dicho distrito urbano de establecimientos artísticos —academias o escuelas de arte, museos, galerías de marchantes o fundaciones—. Podemos hablar de barrio artístico aunque solo aparezca uno de estos tres factores, con tal de que se dé en altas proporciones, cosa para la que no existe una medida clara, pues todo depende de la percepción del hablante; pero, sin duda, los ejemplos mejores y más atractivos son aquellos en los que se combinan dos factores o los tres (Lorente, 2009, p. 15).

Siguiendo esta definición, un distrito cultural y creativo sería aquel en el que los artistas, el arte y el uso de espacios artísticos (regeneración urbana) tienen lugar, estando estos tres factores interrelacionados directamente (Lorente, 2009).

Una definición similar da Frost-Kumpf (1998), defendiendo que estos espacios son áreas en la ciudad en las que hay una alta concentración de facilidades culturales que sirven como atractivo para otro tipo de actividades. De tal modo, defiende que son entornos de usos mixtos, bien identificados en la ciudad y compuestos por espacios de representación, museos, galerías, talleres de artistas, tiendas relacionadas con productos artísticos, estudios de arquitectura y de música, espacios más vinculados al baile y/o los medios de comunicación, colegios o institutos de arte, librerías y espacios verdes (Frost-Kumpf, 1998).

3. TAXONOMÍA DE LOS DISTRITOS CULTURALES Y CREATIVOS

A la hora de categorizar y catalogar los diferentes tipos de distritos culturales y creativos, son muchas las taxonomías existentes, ya que, las mismas, se vinculan en cierto modo al amplio espectro de definiciones ligadas a este tipo de áreas.

Según autores como Mould y Comunian (2015), estos espacios culturales y creativos pueden categorizarse en tres tipos. El primero, se concibe en torno a una gran institución cultural que se erige

[1] Los recursos artísticos hacen referencia al conjunto de activos y trabajos artísticos en el sentido estricto de la palabra (por ejemplo, monumentos, complejos arquitectónicos, obras de arte, edificaciones y hallazgos arqueológicos). Por su parte, los recursos culturales se refieren a un conjunto de actividades, comportamientos, hábitos y costumbres vitales, que hacen que un lugar sea diferente de cualquier otro (por ejemplo, universidades y centros de investigación, oficios y artes típicas, conocimiento del contexto, eventos y manifestaciones, o la atmósfera de vecindad). Los recursos humanos incluyen aquéllos adscritos expresamente al capital humano (por ejemplo, artistas, escritores, científicos, artesanos). Finalmente, los recursos medioambientales son aquellos elementos típicos del paisaje urbano y natural (por ejemplo, la morfología urbana, jardines ornamentales, parques, calles, plazas, vecindarios, flora y fauna característica) (Lazzeretti, 2008).

como impulsora del crecimiento. El segundo tipo de área está basada en la creación de "espacios de incubadora" para la producción de entornos que actúen como caldo de cultivo para las producciones artísticas, creativas y culturales. Finalmente, el tercer tipo de espacio, está basado en el fomento y apoyo a pequeñas empresas (Mould y Comunian, 2015, p. 2361).

Para Roodhouse (2006), es importante diferenciar entre distritos/barrios culturales y distritos/barrios culturales industriales. Los segundos son aquellos espacios que promueven el desarrollo de empresas culturales mientras que, los primeros, son aquellos espacios en los que se atraen actividades culturales en general (Roodhouse, 2006). Por tanto, un ejemplo de distrito cultural sería el de Wolverhampton mientras que, el distrito de Sheffield sería clasificado como distrito cultural industrial. En este sentido, los distritos culturales son generalmente parte de una estrategia más amplia en la que se pretende integrar el desarrollo cultural y económico, el cual está vinculado a diferentes procesos de regeneración de un área urbana especifica. Dicho distrito cultural podría definirse según Roodhouse (2006) como un espacio en el que conviven diferentes tipos de actividades y redes culturales.

Por su parte, Rius y Zarlenga (2014), establecen que los distritos culturales en sí mismos forman parte de una estructura más compleja, los clústeres culturales. De tal modo, entienden que los distritos culturales en sí mismos son una tipología de clústeres culturales, tal y como se puede ver en la *Figura 1*.

	Clústeres industrias culturales	Agrupación de instituciones culturales	Distrito cultural	Escena cultural
Perspectivas de análisis	Geografía, economía	Sociología de las organizaciones, ciencia política	Geografía, sociología urbana, planificación urbana, marketing	Sociología de las artes y la cultura, estudios culturales
Definición	Concentración de industrias culturales	Agrupación de grandes organizaciones culturales públicas o de tercer sector	Regeneración de un espacio urbano a partir de intervenciones públicas e inversiones privadas	Establecimiento de una comunidad de artistas y de consumidores culturales
Objetivo concentración	Economías de escala, intercambio de informaciones, colaboraciones flexibles	Mancomunación de servicios, concentración de la oferta, proyectos concertados	Dinamización comercial, atracción de la demanda y el turismo, branding urbano	Lazos de solidaridad, refuerzo de la identidad, impulso de la creatividad
Sistema organizativo	Sistema industrial	Campo organizacional	Regeneración urbana, branding urbano	Comunidad, creación
Patrones de interacción	Asociación	Gobernanza multinivel	Paternariado público-privado	Comunidad
Política pública dominante	Promoción económica	Política cultural (sectorial)	Política urbanística	Política cultural (creadores)
Organismo implementador	Agencias de desarrollo económico	Gobierno, ministerios y agencias culturales	Agencias de desarrollo local y promoción turística	Ministerios y agencias culturales
Dinámica de gobernanza	Mixta	Desde arriba hacia abajo	Mixta	Desde abajo hacia arriba

Fig. 1 - Tipología de clústeres culturales. Fuente: Rius y Zarlenga, 2014, p. 52.)

Ferilli y Sacco (2012), de la mano de Santagata (2002; 2006), establecen cuatro tipos de distritos:

A. Distrito industrial, que es aquel que se auto-organiza sin liderazgo institucional, como el Rabal de Barcelona.
B. Distrito institucional, conformado por instituciones formales encargadas de proteger los derechos de propiedad y las marcas asociadas al distrito. En este sentido, es frecuente que los productos cuenten con denominación de origen oficial y actúen como factor de cohesión social. Se trata

de un modelo más abierto a los consumidores que subraya las características de la comunidad local y donde la quintaesencia es la experiencia de consumo. Un ejemplo de este tipo de distritos sería el de Vulkan, en Oslo (Noruega), donde se ha puesto especial interés en su diseño y se han creado las condiciones óptimas para que el consumidor del espacio perciba su valor simbólico.

C. Distrito museo, consistente en la revitalización de un espacio urbano a través de una institución cultural concreta, como un museo, como sería el caso del Guggenheim en Bilbao.

D. Distrito cultural metropolitano, consistente en la revitalización de un amplio espacio de la ciudad. Sería el caso de Dundee, en Escocia (Reino Unido), donde más que revitalizarse un lugar concreto de la ciudad, se ha intentado revitalizar todo el entorno metropolitano a través de la implementación de la cultura.

Sin embargo, en el caso de Santagata (en Ferilli y Sacco, 2012), es interesante cómo más allá de crear una taxonomía de distritos, se establece la necesidad de configurar un modelo de distrito "superior" que integre los cuatro anteriores. Y es que, "un distrito efectivo y duradero basado en la cultura termina exigiendo la integración profunda de las cuatro formas descritas" (Santagata, en Ferilli y Sacco, 2012, p. 44). En este sentido, no solo necesita de emprendedores locales y un sistema de apoyo institucional, sino que también se requiere de nuevos productos y actividades culturales que pongan en valor la experiencia de consumo del distrito. Para ello, es indispensable una capacidad básica de auto-organización del propio espacio (Ferilli y Sacco, 2012).

Evans (2009), por su parte, hace una de las distinciones más comunes a la hora de hablar de distritos culturales, pues los diferencia de los distritos creativos. Por un lado, se podría hablar de distritos culturales, más vinculados a industrias culturales, tales como los museos, los teatros o las galerías de arte. Por otro lado, aparecen los distritos creativos, más cercanos a aquellos espacios en los que la presencia de industrias creativas es más notoria. Esta diferencia, se manifiesta en aspectos económicos, sociales y culturales de las sociedades posindustriales (*Fig. 2*).

De tal manera, aquellos distritos cuya orientación está más vinculada al desarrollo de sectores económicos (Scott, 2000), son catalogados como distritos creativos y están vinculados a la producción de bienes culturales mediante actividades relacionas con industrias culturales o creativas como el cine, la radio o la televisión; al diseño web, textil o gráfico; a la moda, a la publicidad, a la fotografía y a la arquitectura (Zarlenga et al., 2016). Mientras, los distritos culturales se vinculan más a la generación de servicios culturales para el atractivo turístico y comercial y, para ello, suelen recurrir a la recuperación del patrimonio existente de los centros urbanos (regeneración urbana), la creación de instituciones y equipamientos culturales (como museos y centros culturales), la organización de eventos, etc. (Landry y Bianchini, 1995; Evans, 2001; García, 2004).

Nivel	Distritos culturales	Distritos creativos
Económico	Desarrollo económico local Atracción del turismo Gestión de la imagen de marca-ciudad (branding) Cultura y regeneración Zonificación	Desarrollo económico de la ciudad y la región Atracción del turismo creativo Mejora de la cadena de producción Efectos secundarios vinculados a la innovación
Social	Identidad Mono-uso Distrito étnico	Múltiples usos Diversidad Calidad del diseño urbano
Cultural	Preservación de elementos históricos Conservación, habilidad artesanales Festivales Ciudad cultural	Creatividad Diseño y arquitectura Escaparatismo / negocios Ciudad creativa

Fig. 2 - Principales diferencias a nivel económico, social y cultural entre los distritos culturales y los creativos. Fuente: Evans, 2009, p. 39

De hecho, esta diferencia puede palparse claramente en Reino Unido, donde la definición dada por el Departamento para los Medios Digitales, la Cultura, los Medios de Comunicación y el Deporte (DCMS, Department for Digital, Culture, Media and Sport) sobre las industrias creativas en 1998, supuso un cambio del término "barrio cultural" a "barrios creativos" y "centros creativos" (Evans, 2009; Oakley, 2004). Así, en el caso inglés, lo que se identificó inicialmente como "cultural" hoy en día ha pasado a entenderse como "creativo" (Peck, 2005; Pratt, 2004; Aumente, 2016).

4. CONCLUSIONES

Después del análisis bibliográfico realizado en torno a las diferentes nomenclaturas utilizada para referenciar los distritos culturales y creativos, cabe destacar que, tal y como autores como Feser (1998) defienden, el concepto no es algo realmente importante y que lo interesante son las características comunes de estos espacios urbanos, como son, por ejemplo, la presencia de instituciones culturales e industrias creativas que actúan como catalizadores, la multiplicidad y mixticidad de usos de sus entornos urbanos y la existencia de comunidades cohesionadas, entre otras.

En este sentido, y como conclusión final, la presente investigación, propone el uso de una terminología más general basada en determinar a estas áreas urbanas como "espacios culturales y creativos de participación ciudadana", pues, en ellos, estos tres factores, (la cultura, la creatividad y el hacer de la ciudadanía) son claves para el desarrollo sostenible del entorno.

BIBLIOGRAFÍA

AUMENTE, P. (2016). La metamorfosis del concepto de barrio artístico en dinámicas de distrito cultural. En CHAVES MARTÍN, M. A., Y LORENTE, J. P., (Eds.). *Barrios Artísticos y distritos culturales: nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana* (pp. 163-228). Madrid, España: Icono 14.

BELL, D. y JAYNE, M. (2004). *City of quarters: urban villages in the contemporary city*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate.

BOEKHOLT, P. (1997). The public sector at arm's length or in charge? Towards a typology of cluster policies. *OECD Workshop on Cluster Analysis and Cluster Policies*, 9-10 Octubre, Ámsterdam, Países Bajos.

BROWN, A., O´CONNOR, J. Y COHEN, S. (2000). Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31(4), pp. 437-451.

CANTER, D. (1977). *The Psychology of Place*. Londres, Reino Unido: Architectural Press.

CHRISTOPHERS, B. (2008). The BBC, the creative class, and neoliberal urbanism in the north of England. *Environment and Planning A*, 40(10), pp. 2313–2329.

EVANS, G. (2001). *Cultural planning: an urban renaissance*. Londres, Reino Unido: Routledge.

__(2009). *From cultural quarters to creative clusters–creative spaces in the new city economy*. Estocolmo, Suecia: Institute of Urban History.

FERILLI, G. Y SACCO, P.L. (2012). *Nuevas direcciones en políticas culturales. Los distritos culturales sitémicos*. Sevilla, España: Doble J.

FESER, E.J. (1998). Old and New Theories of Industry Clusters. En STEINER, M. (ed.), *Clusters and Regional Specialisation* (pp. 18-40). Londres, Reino Unido: Pion.

FROST-KUMPF, H.A. (1998). *Cultural districts. The arts as a strategy for revitalizing our cities*. Springfield, Estados Unidos: Universidad de Illinois. Americans for the Arts.

GARCÍA, B. (2004). Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*, 10, pp. 103-118.

HELD, J. R. (1996). Clusters as an economic development tool: Beyond the pitfalls. *Economic Development Quarterly,* 10(3), pp. 249-61.

JACOBS, D., y DE MAN, A.P. (1996). Clusters, industrial policy and firm strategy: A menu approach. *Technology Analysis and Strategic Management*, 8 (4), pp. 425-437.

LANDRY, C. (2006). *The Art of City-making*. Londres, Reino Unido: Earthscan.

LANDRY, C. Y BIANCHINI, F. (1995). *The creative city. Londres*, Reino Unido: Demos.

LAZZERETTI, L. (2008). El distrito cultural. En Soler, V. (Coord.), *Los distritos industriales* (pp. 327-351). Almería, España: Fundación Caja Mar.

LORENTE, J.P. (2009). ¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modernos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes. En LORENTE, J.P. y FERNÁNDEZ QUESADA, B. (coords.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana* (pp. 15-38). Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

MARCEAU, J. (1997). The disappearing trick: Clusters in the Australian economy. *OECD Workshop on Cluster Analysis and Cluster Policies*, 9-10 Octubre, Ámsterdam, Países Bajos.

MCCARTHY, J. (2005). Promoting image and identity in 'Cultural Quarters': The case of Dundee. *Local Economy*, 20(3), pp. 280-293.

MONTGOMERY, J. (2003). Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. Part 1: Conceptualising cultural quarters. *Planning, Practice & Research*, 18(4), pp. 293-306.

__(2008). *The New Wealth of Cities. City Dynamics and the Fifth Wave*. Farnham, Reino Unido: Ashgate.

MOSS, L. (2002). Sheffield's cultural industries quarter 20 years on: What can be learned from a pioneeringexample? *International Journal of Cultural Policy,* 8(2), pp. 211–219.

MOULD, O. Y COMUNIAN, R. (2015). Hung, Drawn and Cultural Quartered: Rethinking Cultural Quarter Development Policy in the UK. *European Planning Studies*, 23 (12), pp. 2356-2369.

OAKLEY, K. (2004). Not so cool Britannia: The role of the creative industries in economic development. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), pp. 67–77.

PECK, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29, pp. 740–770.

PORTER, L. Y BARBER, A. (2007). Planning the cultural quarter in Birmingham's eastside. *European Planning Studies,* 15(10), pp. 1327–1348.

PRATT, A. C. (2004). Creative clusters: Towards the governance of the creative industries production system? *Media International Australia*, 112, pp. 50–66.

RIUS, J. y ZARLENGA, M. I. (2014). Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona. *Revista Española de Sociología*, 21, pp. 47-68.

ROODHOUSE, S. (2006). *Cultural quarters, principles and practices*. Londres, Reino Unido: Intellect.

__(2012). Understanding cultural quarters in branded cities. En DONALD, S.H., KOFMAN, E. y KEVIN, C. (eds.), *Branding Cities. Cosmopolitanism, parochialism and social change* (pp. 75-88). Londres, Reino Unido: Routledge.

SANTAGATA, W. (2002). Cultural district, property rights and sustainable economic growth. International *Journal of Urban and Regional Research*, 1 (26), pp. 9-23.

__(2006). Cultural districts and their role in economic development. En GINSBOURG, V. y THROSBY, D. (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (pp. 1101-1119). Ámsterdam, Países Bajos: North Holland.

SCOTT, A. J. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. Londres, Reino Unido: Sage.

SHORTHOSE, J. (2004). The engineered and the vernacular in cultural quarter development. *Capital & Class*, 84, pp. 159–178.

UNESCO (2016). *Cultura, futuro urbano. Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Sostenible*. París, Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

VAN DER LAAN, H.B.M. (1997). Everything you always wanted to know about clusters, but were afraid to ask. *OECD Workshop on Cluster Analysis and Cluster Policies*, 9-10 Octubre, Ámsterdam, Países Bajos.

WYNNE, D. (1992), *The Culture Industry. The arts in urban regeneration*. Newcastle Upon Tyne, Reino Unido: Avebury.

EL PAPEL DE LA "CULTURA OCULTA" EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE EN LAS CIUDADES

The Role of Hidden Culture in Art Renewal in Cities

Laura Parsons
Montfort University, Leicester, Reino Unido
P2437374@my365.dmu.ac.uk

Resumen

Desde hace mucho tiempo los investigadores culturales se han interesado por la ciudad como principal lugar para el desarrollo de esfuerzos culturales, pero solo en los últimos años esta se ha enmarcado como un espacio principal para la inversión cultural y el trabajo cultural, dando lugar a la ciudad cultural y creativa. Más allá de la retórica neoliberal y los modelos financieros ficticios que conforman el modelo "mainstream" de ciudades culturales, existen enfoques culturales geográficos y político-económicos que buscan entender con precisión qué significa la cultura, qué captura (y excluye) y qué es legítimo y creador de valor. La responsabilidad sobre el valor económico de un producto cultural, más allá de la realización de la cultura, excluye a la vez un segmento significativo de la vida de la ciudad y espacialidades intrincadas que no forman parte de la corriente económica principal. En este trabajo se expone un modelo de "cultura oculta" que describe los artefactos y actividades tácitas, políticamente ocultas y culturalmente protegidas que conforman la rica cultura oculta de una ciudad, y del caso de estudio del que se presentan datos empíricos. Dicho caso de estudio apoya los códigos locales y los espacios afectivos "underground" que son propensos a albergar la cultura oculta, y el papel del simbolismo, la autenticidad y las comunidades de iguales en la valorización de productos y actividades diferentes.

Palabras clave

Ciudad, cultura oculta, industrias creativas, alta cultura.

Abstract

Cultural researchers have a long-standing interest in the city as a primary site for cultural endeavours, but in recent years, the city has been framed as a primary space for cultural investment and cultural work, giving rise to the cultural and creative city. Beyond the neoliberal rhetoric and the fictitious financial models that make up the mainstream model of cultural cities, are cultural geographic and political-economic approaches that seek to understand precisely what culture means, what it captures (and excludes) and what is legitimate and value-creating. The onus on economic value of a cultural product over and above the performing of culture at once excludes a significant segment of city life and intricate spatialities, which do not form part of the economic mainstream. In this paper, a model for 'Hidden Culture' is outlined which depicts the tacit, politically hidden, and culturally protected artefacts and activities that make up a city's rich hidden culture, and empirical case study data presented. The case study lends support to the local codes and underground, affective spaces that are propitious for hidden culture, and the role of symbolism, authenticity, and peer communities in valorising these different products and activities. Understanding in a more nuanced fashion and more widely what culture means and covers, is an important step in cities supporting and developing the latent potential of wide-ranging cultural forms, as well as shaping the way we view daily life in the city.

Keywords

City, hidden culture, creative industries, high culture.

1. INTRODUCTION

Interest in city culture has grown significantly over recent decades. The rise of the 'cultural city' is a reflection of shifting national views on culture as an economic resource, and also a response to national and international pressure for cultural projects aimed at the city level. The focus of initiatives such as the European Capital of Culture programme have shifted away from capital cities as obvious locales towards expressive forms at the sub-national level, which reflect diverse local culture. Typically, those cities awarded such plaudits have demonstrated sustained growth of the visitor economy, post-industrial revival of urban spaces, and a broader acknowledgement, and indeed designation of popular cultural districts and quarters.



Fig. 1 - UK Government advert advising creative practitioners to retrain in areas outside of the CCIs

The phenomenon of cultural regeneration and art city branding has grown in part due to both scholarship and political rhetoric extolling easy growth through investment in art and culture. Cultural regeneration frequently forms a significant component of urban agendas globally, whether through flagship building projects, construction of cultural quarters, or city branding exercises (Landry, 2000; Miles, 2007).

The highly influential work of Richard Florida (2014) and other studies including those by Evans & Shaw (2004), Flew (2013) and Pratt (2014) argue that culture can regenerate cities through revitalising disused buildings and public realm space, 'cleaning up' derelict spaces, attracting tourists and a 'better' class of worker, boosting the housing market, creating jobs and improving the image and perception of a city. Additionally, cultural regeneration was thought to encourage partnership working between private and public sector organisations. Although the idea thar cultural regeneration has the capacity of improve the health and wellbeing of residents gained some traction (Landry, 2000), the data to support this is tenuous (Lees and Melhuish, 2013).

All of the benefits of the creation of the cultural city are seemingly predicated on growth: increased tourism revenue, increased investment from central government, increased property development and greater tax yields. Indeed, Florida regards creativity as an "unlimited resource which is constantly renewed and improved" (2014a, p.197), thus framing creative processes and outputs in emphatically economic terms.

This dominant narrative of urban renewal through art and culture is a global phenomenon, with examples in Singapore, Argentina, Australia and Europe. This paper acknowledges worldwide predominance of art renewal in cities but focuses on the cultural policy of the United Kingdom, given the context of the case study at hand. Cultural regeneration and the boom of the creative industries was a key policy of New Labour at the turn of the millenium (Newsinger, 2015) and the legacy of arts as a method of urban renewal persists (Jones and Warren, 2016), but without the concomitant levels funding or support following a decade of austerity (Rimmer, 2020; Harvey, 2016).

From the economic perspective, cultural forms which are idiosyncratic, less commercialised, or simply hidden from the political gaze can be argued to sit outside of the cultural mainstream. Such culture is often overlooked but also under-valued by mainstream audiences - and certainly not recognised in the same way as other cultural resources, especially in terms of urban regeneration. While the Covid-19 pandemic has exposed some of the frailties of these conventional 'high' cultural forms, which have either ceased to operate or been militated through social distancing, the crisis has also showcased the hidden culture of the city; the other aspects of culture that continue to take place but are not part of the mainstream.

This research seems to be timely: despite culture-led regeneration still being heralded as a solution for inclusive and sustainable growth (Local Government Association website, n.d, current rhetoric by

the Conservative government suggests that creative workers should consider retraining (*Fig. 1*) and emergency support for arts organisations has been selective and competitive, to the detriment of many smaller cultural organisations (Hill and Redmond, 2020). This paper suggests a new route for cultural valorisation and thus the cultural city, as a space for local voices to be amplified and creativity nurtured, not for large scale projects to overshadow local identity.

2. CRITIQUES OF EXISTING METHODS OF ART RENEWAL AND CULTURAL REGENERATION

Existing models of cultural regeneration and art renewal in cities are subject to scholarly criticism and public scrutiny, which reflect more broadly critique of the creative and cultural industries and economy as a whole.

The most frequent problem noted in urban art renewal through the creation of cultural quarters or flagship buildings is the resultant segregation of cities, which may limit sociability (Sennett, 2013), disproportionately benefit the upper and middle classes as principal consumers of culture (Mayer, 2013; Newsinger, 2015), perpetuate consumption culture by acting as “badges of respectability” for commercial developments (Miles, 2007), displace the original dwellers in a location by inflating the cost of land (Smith and Von Krogh, 2011) and uphold neoliberal initiatives which favour private partners in pursuit of public powers (Farhat, 2017).

Accusations of sustaining neoliberal ideas also lead to critique of methods of valuing culture-led developments and the dominance of ‘impact’ as a measurement tool. Comunian and Mould describe the very concept of the cultural quarter as deterministic, and note that the focus on economically-framed valorisation of culture favours “a consumption or production dialectic” (Comunian & Mould, 2014, p.2). Similarly, Fanthome criticises the inextricable link between are, culture and market externalities, noting that this creates a competitive environment for arts organisations to navigate (as seen in recent UK government emergency funding competition). This notion of cultural activity being held to economic standards is also criticised for the constant requirement of growth and tangible social outcomes, disrupting long-term artistic vision and instead leading artists and institutions to focus on short-term professional survival in terms of securing funding and evaluating projects to rigid standards (Jones & Warren, 2016).

Spatial isolation and economic concerns in the cultural sphere may also result in a distinct underrepresentation of local voices in urban art scenes. Smiers (2013) notes that smaller or provincial cities frequently find that they have insufficient audiences and artistic population to justify the scale of activity required for urban art renewal, while in a case study of cultural regeneration in Buenos Aires, Dinardi notes that provincial expressions are rejected in arts spaces on the basis that they are too popular and not sufficiently civilised (Dinardi, 2015). This also leads to regeneration privileging the visual aspect of regeneration and renewal, as opposed to changing the ‘feel’ of a city. Sasaki notes that inhabitants possess a “tactile knowledge” of their city, obtained through daily, repeated experience which become embodied (Sasaki, 2003, p.43). Current regeneration projects frequently fail to take this tactile knowledge into account.

Finally, Culture is a heavily contested and conflated term. Collectively, this creates uncertainty about what constitutes culture. As a result, the scope of culture is often either too broad to be meaningful (as per Eagleton, 2000), or so narrow as to exclude certain cultural forms or societal elements. An example of this arose as recently as early 2020. After a significant consultation process with artists, academics, and arts professionals, Arts Council England (ACE) released a new strategy for 2020-30, which took care to define the terms under which it is working:

> Culture means many things to many people and is often used to refer to food, religion and other forms of heritage. Here though, we use it to mean all those areas of activity associated with the art forms and organisations in which Arts Council England invests: collections, combined arts, dance, libraries, literature, museums, music, theatre and the visual arts. By describing all of this work collectively as ‘culture’ rather than separately as the ‘arts’, ‘museums’ and ‘libraries’, we aim to be inclusive of the full breadth of activity that we support... (ACE, 2020, p12).

This definition reveals a troubling tendency among stakeholder bodies to interpret culture as high culture, while others use it to define many aspects of their life. High culture might refer to the sophisticated objects and intellectual practices regarded in society as esteemed e.g. ballet, classical music, visual arts. This tension is at the heart of the definitional deficit in the culture sector and demonstrates a need to show how art and culture is lived and practised by communities, rather than through a top-down approach and classification.

A hidden culture approach begins to address these criticisms investigating culture as a facet of individual experience, in the context of communities and outside of the boundaries of the creative and cultural industries.

3. A HIDDEN CULTURE MODEL

Traditionally, culture which appears in dedicated institutions, is considered worthy of its place because of the shared language around it, which allows its meaning and value to be articulated. Whilst this language may be universal (for example, notated music), uneven access prevents universal transmission of this meaning/value. Differences in structural, cognitive, and relational social capital (equating to physical access, shared language, and relational ties/behaviour) create marked differences in access and take-up for all groups, creating over time, exclusive communities of practice. Thus, in the visual model of hidden culture cultural objects are encircled by power, and dominant narratives, which may prevent them from being recognised.

Where cultural forms are not recognised in the same way by institutions or dominant groups, and access or use is shaped by communities of practice that become out-of-reach to some in society, culture can become hidden over time. This can be compounded by physical aspects of access, need for specialised platforms, or exclusive language, which create highly tacit or hidden forms. This becomes more so, when culture is embedded into everyday objects and routines that become vehicles for meaning. Thus, we find pronounced hidden culture in subcultures (for example, the safety pin that exemplifies punk or anarchist tendencies, as per Hedbidge (1991)), where mainstream dismissal or disdain for these objects are part of what make them sources of value and fascination. Therefore, hidden culture may sit outside the current boundaries of cultural policy and what we understand and practice as mainstream culture despite being no less valuable.

Acknowledging that hidden culture is shaped by power relations, one might argue hidden culture is a social product - produced, reproduced and consumed by marginal and even, oppressed groups, so that makers are bound by shared experience and expertise. In some cases, marginalisation is a deliberate act and storytelling, graffiti artists, filmmakers, gatekeepers the only bridge into these hidden worlds.

Working from pilot data, community, selfhood or identity and memory (whether collective, embodied or tacit) play key roles in defining cultural objects produced. The symbolism at the centre represents shared and mutually intelligible meaning, which is at the heart of all cultural objects (as per Williams, 2014).

This meaning is filtered through shared and individual emotion or feeling, the body, and through affective and aesthetic space to reproduce meaningful expression within certain communities. Objects are conceived and formed through transformative processes which convert knowledge and intention into a tangible object, activity or ritual. In this sense, the scope of the cultural object is broadened to include artefacts which invoke collective sentiment, but are not limited to traditional high culture formats.

4. CASE STUDY - FOOD CULTURE IN LEICESTER

All communities have food cultures, and food is a universal need. As noted in Arts Council England's definition of culture, food has been side-lined in the cultural sector. Cultural policy at the city level tends to acknowledge the commercial attributes of culture and the social bridging and socially cohesive nature of food culture e.g. visitor spend at food festivals, socio-ethnic celebrations. Both

exclude culture in community and domestic spheres, which in turn has gender, class, and sometimes religious implications (Giard, 1998).

Food practices bring everyday realities and socio-political context to the foreground, through implicit and explicit rules, specific language, and through the classification of culinary knowledge (for example, the different values placed on home cooked food made by a mother versus fine dining designed by a top chef) (Trubek, 2008). This allows us to consider agency, social obligation, division of labour and authority, giving insight into power structures and value systems within homes and communities. Food practices are also inextricably tied to notions of value, making food cultures a natural springboard to theorise about value in hidden culture more broadly.

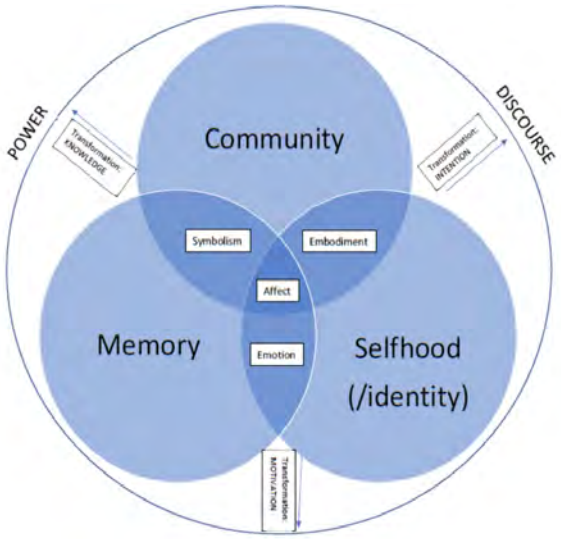


Fig. 2 - A preliminary model for Hidden Culture

The connection between food and hidden culture is unequivocal. Although hidden culture is difficult to recognise and is not a universally understood concept, it is inherently valuable because it reflects the lived and embodied experiences of individuals or smaller groups, some of which may be marginalised in society. Food seems to be powerful in expressing these lived experiences while also being a neutral and a social leveller (Pedersen, 2018). Indicators of hidden culture are often internalised, subjective, tacit, and sometimes, ephemeral, and in all of these areas, food serves as a proxy and a focal point that all communities can relate to. Therefore, while traditional research approaches and consultations using surveys fail to capture the essence of what community culture is, how it is experienced, and what it signifies, food as a hidden culture is able to uncover richer insights. While studies of cost and visitor numbers fail to capture memory, emotion or sensory encounters as powerful insights of culture and cultural experience, studies of food ownership, consumption, practices, routines, celebrations, and even recipes succeed and are powerful.

The initial findings of this research presented are collected through a phenomenological method of interviewing known as the “go-along” (Kusenbach, 2003). In this case, shop-alongs and cook-alongs are used to interview participants in their homes and communities, as they go about their daily life. After lockdown, these interviews have continued, conducted digitally via Zoom. The data represents six pilot interviews and fourteen further interviews, which broadly mirror the demographic make-up of the city of Leicester in gender balance, age proportionality and education levels. The data also considers ethnographic research taking place in a community kitchen feeding vulnerable residents in a deprived ward of Leicester.

Some findings may lead to understanding in a more nuanced fashion and more widely what culture means and covers, is an important step in cities supporting and developing the latent potential of wide-ranging cultural forms, as well as shaping the way we view urban daily life.

5. RESEARCH FINDINGS AND RELATION TO THE HIDDEN CULTURE MODEL

The early findings from the case study allude to local codes and specific language referring to shared memories and histories, and how meaning, symbols and authenticity create value in cultural artefacts created within communities of practice. They also provide understanding of the power relations which keep certain cultural forms hidden.

5.1. Community

Cooking and shopping with respondents revealed much concerning participants’ motivation for their actions. These range from deeply internalised needs, to a much broader sense of duty, and indeed humanity. Duty seems also to play a pivotal role in the motivation behind the actions of all of the participants,

whether societal, familial or religious. For example, Palvinder, a second generation Punjabi male and community activist noted his various obligations (both official and perceived) in his neighbourhood, such as checking up on people he knew, and being a visible presence. As well as a practical trip to shop for groceries, this regular trip almost seemed to be an exercise in gathering local information and gossip.

Every participant questioned was concerned with their role as a partner, parent, child and friend. Clearly, family is a primary motivator for many. While some female respondents did talk about selfhood in the context of what motivated them, nonetheless every woman was in part concerned with fulfilling the traditional gender role as one who "looks after". Community is a source of comfort and companionship, but also a creator of emotional labour for many: Archana, an elderly Bangladeshi female noted balancing the obligations of charitable work as a Muslim with her family life. Pleasing and caring for others plays a pivotal role in food practices: Akuba, a Ghanaian female, noted that her daughter had showed little interest in learning to cook as a youngster, but now in her late twenties, having met a man, she asked to be taught how to make Jollof rice to impress and care for him.

Imparting knowledge was a frequent theme, showing how learning is passed on and how cultural and taste are perpetuated and changed. Community settings act as a learning space. Most participants noted experiences of learning to cook from family members, through being in the kitchen as youngsters or through expectation to help out in the domestic space. This contributed to many allusions made to intrinsic and tacit knowledge held by respondents: during some cook-alongs when asked how they knew something was ready, there were all manner of methods which were not fully explainable without this embodied knowledge. Examples include "listening" to rice to know when it was cooked, knowing exactly how stretchy hand-pulled noodles should feel, and knowing quantities of chilli and seasoning without even tasting.

5.2. Memory

Memory appears to play a pivotal role in the preferences, habits and identity of participants. Memories ranged from those of deeply personal events, to collective, seemingly "cultural" memories. Participants also frequently mentioned things which were forgotten, which seems to form a role in the creation of new or amended cultural processes. Memory seems to be an aesthetic experience: participants often recall very sensory details.

Personal memories seem to play a key role in perception and tastemaking. These memories take the form of both specific events, and generalised memory, for example a love of certain cuisines occurring after trying some food at an event, and a nascent interest developing. Ling, a Madarin-Chinese student, noted her father going bankrupt a number of times during her childhood during a shop-along, citing this as the reason she is cautious with money: during the interview she frequently would try to justify purchases (such as a large bunch of dill, or some bags of middle eastern spices), but then discard them because they may go to waste. Ling credits this memory of financial precarity with influencing her buying habits even today.

Evocation of time, place, or imagined time and place was a recurrent theme in interviews. At its heart, this is an aesthetic experience which conjures imagery for the creator and consumer. All first- and second-generation immigrants interviewed discussed recreating their homelands through taste, but also noted use of various utensils and crockery (such as coffee pots, special serving plates and pans) from traditional or indigenous settings to add to authenticity of experience. There were attempts to recreate market shopping experiences by choosing to forego supermarkets, use of music and dancing in the kitchen to invoke a sense of place, and performance of rituals, such as a mock-reading of coffee grounds.

As well as individual memory, collective memory seems to play a part in shaping people's actions, such as eating of foods from childhood or methods of storing produce. There were also instances of memorialising through food, where friends or family members who have died or were far away were honored by making a recipe they made, or a food they particularly enjoyed. All discussion about memory seems strongly imbued with talk about feelings: anxiety, nostalgia, homesickness, contentment. This is a theme which develops throughout the interviews, and as such is included in the model for hidden culture.

5.3. Selfhood

Self and individual identity play a less obvious, but equally important role in the food practices of respondents. Self-improvement, validation and growth werel noted by a number of interviewees as reasons for cooking certain recipes: whether that was becoming more healthy, more knowledgeable or more skilled, while knowing that their cooking was being enjoyed and admired. In this sense, cultural participation seems to offer a form of self-actualisation that is frequently overlooked in community culture. Despite noting that she often felt exploited for her knowledge, Akuba carried her ability to cook tasty food desirable to others as a form of personal validation: confidence in her skills seemed to contribute to a sense of broader confidence.

Some forms of learning also contributed to this singular sense of self. Becky, a white, working-class British female, talked about using online recipes and a variety of books, referring to a specific breadmaking book as “the bible”. This seemed a less instinctive and more intellectualised way of cooking: “I’ve read” was a frequently used term in this interview. There was a sense that authenticity could be reached through reading enough. This also led to experimentation, to improve or develop recipes in a quest to make them as close to “the real thing” as possible. This search for knowledge and perceived betterment was replicated in a number of interviews, showing the idea that food practices can act as a source of validation and valorisation.

Despite obligations towards family, pleasing oneself or catering for one’s singular needs was also a source of agency and empowerment. Sheila, a white, middle-class British female was extremely focused on health and the nutritional balance of meals, which she noted frequently took precedent over her partner’s preference for eating foods she considered less nutritious, such as bread. Becky clearly stated that she made food and drink which “makes her happy” and satisfies her, over her partner who she did not consider “a foodie”. A particularly powerful example of the notion of food practices as a way of defining identity came from Alice, a highly educated white British woman, who discussed her difficult relationship with her mother, which involved judgement over food choices. Alice spoke of her love of baking, and how making a cake at the weekend to enjoy with her husband was an act of freeing herself from early experiences of disordered eating and uncomfortable family dynamics.

5.4. Power

In discussing food culture, one of the most easily discernable themes was how resources are used, which in many cases correlates with the power relationships at play within the setting.

Conserving resources involved saving money, time, and energy. Use of bulking agents such as pulses to make dishes go further, or shopping at wholesalers to get a better price on produce was a common theme of interviews. For some participants, saving time and energy through convenience was more highly prioritised: this took the form of gadgets, saving on washing up, or taking culinary shortcuts such as using ready-made mixes. This was an especially frequent theme amongst the women interviewed, suggesting a level of pressure placed upon females societally. Energy is also considered a valuable resource: themes of feeling tired and rushed by conflicting responsibility and time constraint. More middle-class respondents showed concern for the environment, which was offset by eating local, organic produce. This was not reflected in shop-alongs to markets, where plastic bags were used with abandon. Conservation of resource in any sense seems not only to be a response to limit or fears, but also an expression of agency within constricting structures.

Expenditure of resource also at times seemed to enact agency amongst participants. While some participants discussed spending more on good quality produce, time was seen as a real luxury, or a valuable exchange. One respondent in a shop-along noted how she liked to “dawdle” and “makes time to smell and prod everything”, showing how the food shop can become an affective experience. Similarly, whereas Shiela was concerned with saving time where possible on a usual basis, for the cookalong she was making a savoury tart as a gift to a neighbour in exchange for a favour. While noting that she would not usually take the time to make such an elaborate dish midweek usually, nonetheless time was made for this reciprocal arrangement.

Energy expenditure is also considered: Palvinder seemed to know everyone in the locale in which we shopped. The interview took over 2 and a half hours because we stopped to speak to people so often. He spoke about the emotional labour he felt he had to perform, and that as such even simple tasks such as shopping became a lengthy task often fraught with sadness or emotion. Thus, it appears that use of resource not only points to purely transactional reasoning but also to deeper fears, memories and motivations, which relate more broadly to power structures.

5.5. Overarching themes from initial analysis

The literature notes the repeated question of relevance and inclusivity in cultural industries. This study of hidden culture in domestic and community settings, in this case particularly food culture, may prove useful is looking into two relatively simple overarching themes: what people find important, and what people find enjoyable. For city leaders to understand this may in fact represent a breakthrough in the conception of arts and cultural policy, moving away from a top-down, paternalistic 'arts provision' approach. It is clear that family (or community), the self (and associated identity) and health (including general wellbeing and security) are concerns which are mentioned by every participant in the study thus far.

This is reflected in how respondents manage resources including time and energy, their motivations for creating, and what their primary intentions are.

Enacting food practices also seems to speak of what respondents find enjoyable and meaningful: such as the evocation of memory, often achieved through the creation of an aesthetic experience within an affective space, and feeling part of a community, which is strengthened by transfer of tacit and embodied knowledge, and the creation and sharing of collective memory.

Clearly domestic and community food practices open up a wealth of information about the lived experience of city residents, however the challenge lies in presenting such information in a way which can relate to broader arts and cultural policy to inform the process of art renewal and cultural regeneration.

6. HIDDEN CULTURE ENHANCING ART RENEWAL AND REVITALISATION IN CITIES

Urban art renewal in its current iteration is evidently predicated on the presence of mainstream cultural forms, including theatre, festivals, galleries and large-scale cultural events. There is a clear spatial bias for these arts events to occur in specific zones of the city, be they designated cultural quarters or institutional buildings. However, it is also clear, especially in the midst of the coronavirus pandemic, that there is a rich cultural life in the city outside of these settings.

A hidden culture approach challenges the orthodoxy that culture is a path to economic growth, and indeed the notion that growth is necessary or desirable as an outcome of 'good' cultural activity. Broad assessments of audience figures and visitor consumption are instead replaced by an examination of the individual experience within affective spaces. The data from initial analysis of the research project seems to suggest some overarching themes which help us to understand what is important within discrete communities. Findings also speak to some ideas of how hidden culture can be incorporated into art renewal strategies:

A. As per The Warwick Commission (2015), there is an enduring problem of relevance to wider audiences for arts and cultural activity. From the data gathered in a hidden culture approach, we gain insights into lived experience. An example might be that women in communities overwhelmingly partake in food practices to demonstrate care, whether for family or neighbours. This may sit at odds with arts forms which objectify women, or view femininity through a male gaze, presenting an opportunity for reflection on how arts are depicting demographic groups.

B. This offers the opportunity to widen cultural participation through an integration of cultural and local priorities. Taking into account the local voice may create an identity for the city through a distinctive local arts offering.

C. By recognising art and culture taking place outside of institutional settings, cities may maximise a wider range of city assets. An increased use of public realm space gives scope to re-imagine the city or locality in multi-user terms.

D. Recognising hidden cultural practices can provide a signpost to community problems or social issues that require policy support. In this sense, the arts do not offer health and well-being benefits in isolation, but as a holistic community development strategy.

There is doubtless more work to do concerning hidden culture, both in respect of the completion of this particular research project, but also in more in-depth and longitudinal studies in different locations. However, early signs are that a hidden culture approach opens up new perspectives into the lived experience of a wide range of urban dwellers, looking beyond traditional art consumers and into communities, who are sometimes marginalised or unacknowledged. In an attempt to move beyond the perceived homogeneity of the cultural city, measured in success by money and impact, these communities may find their voices and concerns represented in the art and cultural activity which inhabits their city.

BIBLIOGRAPHY

BORDEN, I., HALL, T., & MILES, M. (2003) *The City Cultures Reader*. London: Routledge.

COMUNIAN, R. and MOULD, O. (2014) The weakest link: Creative industries, flagship cultural projects and regeneration. *City, Culture and Society* vol. 5 (2): 65-74.

DINARDI, C. (2015). Unsettling the role of culture as panacea: The politics of culture-led urban regeneration in Buenos Aires. *City, Culture and Society*, 6(2), pp. 9-18. doi: 10.1016/j.ccs.2015.03.003.

EAGLETON, T. (2000) The Idea of Culture, Oxford: Malden.

EVANS, G. & SHAW, P. (2004) The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of the Evidence. *A report to the Department for Culture, Media and Sport*. London: London Metropolitan University.

FANTHOME, L. (2013) 'Am I Still an Artist?' Sustaining Arts Practice in an Age of Austerity, Visual Culture in Britain, 14:3, 281-300 Available at: http://dx.doi.org/10.1080/14714787.2013.830931

FARHAT, R. (2017) Accountability in urban regeneration partnerships: A role for design centers. Cities vol. 72 (A): 8-16. Available at: https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.07.001

FLEW, T. (2013) Creative Industries and Urban Development: Creative Cities in the 21st Century, New York: Routledge.

FLORIDA, R. (2014a) The Creative Class and Economic Development, Economic Development Quarterly, Vol. 28(3) 196–205, DOI: 10.1177/0891242414541693.

FLORIDA, R. (2014b) *The Rise of the Creative Class, Revisited*. New York: Basic Books.

GIARD, L. (1998) `Doing Cooking', in M. de Certeau, L. Giard and P. Mayol The Practice of Everyday Life, Vol. 2: Living and Cooking, pp. 149-247. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HARVEY A. (2016) Funding arts and culture in a time of austerity, New Local Government Network (NLGN), London.

HARVEY, D. (2003) From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism In: Borden, I., Hall, T., & Miles, M. (eds.) *The City Cultures Reader*. London: Routledge pp. 50-59.

HEBDIGE, D. (1991). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.

HILL, L. and REDMOND, A. (2020) Hundreds of Arts Organisations Rejected for Emergency Funding. *Arts Professional.* Available online at: https://www.artsprofessional.co.uk/news/hundreds-arts-organisations-rejected-emergency-funding

JONES, P. and WARREN, S. (2016) Time, rhythm and the creative economy, *Transactions of the Institute of British Geographers,* 41 (3), 286–296, DOI: 10.1111/tran.12122.

KUSENBACH, M. (2003). Street Phenomenology: The Go-Along as Ethnographic Research Tool. Ethnography, 4(3), 455–485. https://doi.org/10.1177/146613810343007

LANDRY, C. (2000) The Creative City: a toolkit for urban innovators. London: Earthscan.

LEES, L. & MELHUISH, C. (2013) Arts-led regeneration in the UK: The rhetoric and the evidence on urban social inclusion. European Urban and Regional Studies, 22(3), 242–260. https://doi.org/10.1177/0969776412467474

Local Government Association (no date) Culture-Led Regeneration Case Studies. Available online at: *https://www.local.gov.uk/topics/culture-tourism-leisure-and-sport/culture-led-regeneration-case-studies*

MAYER, M. (2013) First world urban activism, City, 17:1, 5-19, DOI: 10.1080/13604813.2013.757417 *http://dx.doi.org/10.1080/13604813.2013.757417*

MILES, M. (2005) Interruptions: Testing the Rhetoric of Culturally Led Urban Development. Urban Studies, Vol.42(5-6), 889-911.

__(2007) Cities and Cultures. London: Routledge.

NEWSINGER, J. (2015) A cultural shock doctrine? Austerity, the neoliberal state and the creative industries discourse Media, Culture & Society 2015, Vol. 37(2) 302 –313 sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav DOI: 10.1177/0163443714560134 mcs.sagepub.com

PEDERSEN, S. H. (2018). Taste. In H. Callan (Ed.), The International Encyclopedia of Anthropology Wiley. https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2293

PRATT, A. (2017) Beyond resilience: learning from the cultural economy, European Planning Studies, 25:1, 127-139, DOI: 10.1080/09654313.2016.1272549

PRATT, A.C. (2014). Cities: The cultural dimension. Government Office for Science, Department of Business, Innovation and Skills. *http://openaccess.city.ac.uk/6280/1/14-821-cities-cultural-dimension.pdf*

RIMMER, M (2020) The Art of Survivial: community-based arts organisations in times of austerity, Community Decelopment Journal, 55(2), pp.295-312, https://doi.org/10.1093/cdj/bsy036

SASAKI, K. (2003) For Whom is City Design: Tactility versus visuality. In: Borden, I., Hall, T., & Miles, M. (eds.) The City Cultures Reader. London: Routledge pp. 37-44.

SENNETT, R. (2013) Efficient or sociable cities? Available online at: https://urbanage.lsecities.net/essays/efficient-or-sociable-cities

SMIERS, J. (2003) European Cities – First Sow, Then Reap In: Borden, I., Hall, T., & Miles, M. (eds.) The City Cultures Reader. London: Routledge pp. 111-117.

SMITH, A. and von KROGH, I. (2011) Oslo's new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon? European Urban and Regional Studies 18(1) 93–110. Available at: DOI: 10.1177/0969776410382595.

TRUBEK, A. B. (2008). The taste of place: A cultural journey into terroir. Berkeley: University of California Press.

Warwick Commission. (2015). Enriching Britain: Culture, creativity and growth. Warwick: The Warwick Commission Report on the Future of Cultural Value.

WELLINGS, R. (2013) The High-Speed Gravy Train: Special Interests, Transport Policy and Government Spending. Institute of Economic Affairs. Avat: *https://iea.org.uk/wp-content/uploads/2016/07/The%20High%20Speed%20Gravy%20Train_0.pdf*

WILLIAMS, R., & MCGUIGAN, J. (2014). Raymond Williams on culture & society: Essential writings.

LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES: CREACIÓN, DIFUSIÓN CULTURAL Y COMUNIDAD ARTÍSTICA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Independent spaces: creation, cultural diffusion and artistic community in Santiago de Compostela

Miguel Pazos Otón
Universidade de Santiago de Compostela
miguelanxo.rodriguez@usc.es

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidade de Santiago de Compostela
miguel.pazos.oton@usc.es

Resumen

Santiago de Compostela, ciudad de peregrinación cuyo centro histórico es Patrimonio de la Humanidad se ha convertido en uno de los destinos de turismo urbano más importantes de Europa. Esta importancia tanto cuantitativa como cualitativa del turismo en Santiago no debe hacernos olvidar, sin embargo, la relevancia del sector cultural y las industrias culturales en una ciudad con una universidad de más de 500 años de historia. Por ser la capital de Galicia, tiene en Santiago un gran peso la cultura institucional, promovida desde instancias públicas. Pero además, en el "ecosistema cultural" de Compostela han adquirido una gran importancia los denominados "espacios independientes". En muchas ciudades, la experiencia nos demuestra que la localización espacial de los locales culturales y artísticos sigue una lógica determinada. En este trabajo buscamos confirmar esta hipótesis. Además, se busca estudiar si estos espacios construyen comunidades, y ver si siguen alguna lógica tanto social como espacial. Por último, se analiza la relación entre esta cultura alternativa y la actividad turística en la ciudad. En la investigación se utiliza metodología cualitativa clásica, a partir de entrevistas semiestructuradas.

Palabras clave

Santiago de Compostela, espacios independientes, cultura, espacio, comunidad

Abstract

Santiago de Compostela, pilgrimage city whose historic centre is a World Heritage Site, has become one of the most relevant urban tourism destinations in Europe. This importance of tourism, both quantitative and qualitative, should not make us forget, however, the relevance of cultural sector and cultural industries in a universitary city of more than 500 years of history. As the capital city of Galicia, institutional culture, promoted by public authorities, has great weight in Santiago. Moreover, in the "cultural ecosystem" of Compostela, the so-called "independent spaces" have became very relevant. In many cities, experience shows us that the spatial location of cultural and artistic premises follows a certain logic. In this paper our goal is to confirm this hypothesis. In addition, we seek to study whether these spaces build communities, and check if they follow any logic, both social and spatial. Finally, we analyze the relationship between this alternative culture and the tourist activity in the city. The research is based in classic qualitative methodology, using semi-structured interviews.

Keywords

Santiago de Compostela, independent spaces, culture, space, community.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha hecho evidente la centralidad de la cultura en los procesos de regeneración urbana y su importancia en las economías locales no ha hecho más que crecer. La creación de grandes infraestructuras y la programación cultural variada son buena muestra de ello. Pero a la vez, creadores y público interesado han dado forma a otro circuito, independiente, de gran riqueza y fuerte sentido de comunidad, conformado por espacios autogestionados y pequeñas iniciativas privadas.

Este es un contexto especialmente rico que en los últimos años (desde la descentralización administrativa producida en España con la llegada de la democracia) ha visto cómo se consolidaba un denso tejido de espacios culturales. La Xunta de Galicia y el Ayuntamiento (en ocasiones colaborado, como en el Consorcio de Santiago, junto a la Iglesia y el Ministerio de Cultura) han sido actores principales en el desarrollo de una cultura institucional "oficial", en la que las peregrinaciones y el fenómeno jacobeo tienen un papel central. Se ha impulsado la creación de espacios culturales (museos, auditorio, la Ciudad de la Cultura) que han sido la plasmación territorial de esta cultura oficial, dependiente de las instituciones públicas. La programación generada ha sido intensa, atrayendo en ocasiones gran cantidad de público, pero desigual en cuanto a calidad y sin conseguir en muchos casos la complicidad de buena parte de la comunidad cultural.

La actividad independiente ha sido rica desde hace décadas, con proyectos culturales de una clara vocación alternativa frente a los discursos oficiales. Salas de teatro y danza, galerías y espacios de exposición, y librerías, son tal vez los proyectos independientes con un mayor recorrido e impacto en la ciudad. Su localización, casi siempre en el casco histórico o en sus bordes, puede obedecer a una serie de motivos que investigaremos en esta comunicación. Han sido un elemento de vital importancia para la cohesión de una comunidad vinculada con las artes y la cultura que trasciende el ámbito de la ciudad. Para ello tomaremos tres casos concretos de análisis: la librería Lila de Lilith, el espacio expositivo Ciclón Compostela y el espacio cultural mixto Numax.

Esta investigación se desarrolla en un espacio de confluencia de dos disciplinas, que tienen mucha más relación de la que a priori se adivina: la Historia del Arte y la Geografía. Partimos de un entendimiento de mínimos (teórico, terminológico, analítico) y se intenta proponer un lenguaje común, Y quizá lo más importante: se delimitan posibles objetivos de investigación futuros a la luz de este primer paso que pretende ser una exploración inicial.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El presente trabajo tiene un objetivo central, que es investigar las lógicas espaciales de la localización de los espacios independientes de creación y difusión cultural en Santiago de Compostela. En el marco de una reflexión general sobre "Arte y Ciudad", parece lógico que nos interroguemos sobre la influencia recíproca que tienen este tipo de localizaciones de creación y difusión cultural y el espacio concreto que toman como referencia, por lo que en nuestra indagación en torno a los casos de estudio seleccionados, siempre partiremos de la pregunta acerca de los motivos de la ubicación elegida.

Debemos dejar claro, antes de nada, que el contexto espacio-temporal en el que se mueven muchas de estas manifestaciones culturales poco tiene que ver con el que existía tan solo hace unas décadas, por lo que analizaremos la posible adaptación de estos espacios a las lógicas culturales de la modernidad "líquida", características según Zygmunt Bauman de las sociedades actuales. ¿De qué modo las nuevas formas de comunicación y la hipermovilidad afectan a este tipo de proyectos? ¿Son estos cada vez más efímeros, deslocalizados y dependientes del espacio "paralelo" de internet?

Nos planteamos también un análisis del tipo de público o clientes habituales de estos espacios. La pregunta que pronto emerge es la de si conforman una comunidad específica, vinculada a un tipo de consumo cultural y espacio urbano determinado. Ante la concentración de espacios y establecimientos que ofrecen un tipo de cultura vanguardista, crítica y posicionada, alejada tanto de la cultura más comercial

como de la promocionada por espacios institucionales, podríamos estar constatando la conformación de una comunidad que remite a categorías como "bohemia", "contracultura" o "trendy", vinculada en las últimas décadas a fenómenos de regeneración y transformación urbana.

Finalmente, queremos evaluar la relación que existe entre estas comunidades artístico-culturales y el turismo y los turistas. Buscamos comprobar si existe "empoderamiento territorial" o "atrincheramiento espacial" en torno al corazón de la nación gallega, representado por un sector de la denominada "Almendra" y sus bordes. El espacio y el territorio siguen importando, y trataremos de explicar si existe relación entre las características concretas del territorio y el tipo de actividad que alberga. Nuestra hipótesis es que una serie de características (físicas, simbólicas, identitarias…) han pesado a la hora de elegir la localización de estos proyectos culturales. Si desarrollamos un poco más esta hipótesis central, podríamos decir que el casco histórico de Santiago de Compostela y sus bordes constituyen un espacio con una fuerte carga simbólica. Desde el momento que los colectivos de creación y difusión artísticos se caracterizan por su carácter crítico, alternativo y no-mainstream, se podría llegar a afirmar que existe un tipo de "empoderamiento territorial" o "atrincheramiento espacial" en torno a un sector de la denominada "Almendra" y sus bordes, así como una marcada identidad territorial e incluso cabría hablar de topofilia (frente a la topofobia que genera la parte nueva de la ciudad, el mal denominado *Ensanche*).

3. MARCO TEÓRICO. CONCEPTOS CLAVE

Esta comunicación busca analizar los lazos posibles entre comunidades específicas, definidas por su relación con el ámbito cultural y el espacio urbano. Y para esta conexión nos centraremos en cierto tipo de proyectos o iniciativas, que han sido catalogadas como "independientes" o "alternativas". Entendemos que este tipo de iniciativas, que tienen la capacidad de aglutinar a comunidades específicas, asumen una dimensión espacial que no ha sido hasta el momento suficientemente explorada, y va más allá de las tradicionales estadísticas acerca del público de los museos o de los sitios turísticos, con identificación de su procedencia.

En primer lugar debemos aclarar que partimos del concepto de espacio independiente, asociado en los estudios sobre arte y cultura contemporáneas a artistas o colectivos interesados en la producción y difusión cultural de vanguardia, que se gestionan al margen de las políticas culturales y las instituciones. Se asocian generalmente a jóvenes creadores y personas relacionadas con la gestión cultural, y pueden contar con ayudas y subvenciones de las administraciones. Aunque se suelen vincular a la cultura de la autogestión, en ocasiones asumen una dimensión comercial marcada por la conciencia de comunidad y la gestión ética de las finanzas. La inclusión de una librería y una cooperativa del ámbito cinematográfico en este estudio tiene que ver con esta realidad, pues son iniciativas que comercializan productos variados (de pequeñas editoriales o productoras, pero también de grandes empresas) e incluso en el caso de Numax se ha beneficiado desde su nacimiento de subvenciones y ayudas institucionales.

Frente a las iniciativas culturales vinculadas a instituciones, nos proponemos aquí estudiar los espacios independientes y las pequeñas iniciativas privadas asociadas a la creación contemporánea. Son espacios que sugieren las nociones de "independencia" y de "alternativa", proyectos que activan a un cierto tipo de comunidad, y que plantean la cuestión de una supuesta contraposición a la cultura "oficial". Es un fenómeno característico de la modernidad. Para Sandra Vieira (2016: 55-61) uno de los rasgos característicos de las iniciativas independientes es la "autonomía de acción". La autora parte de Bourdieu, y de Harrison y Cynthia White para analizar la lucha por la liberación de los artistas en el siglo XIX con respecto a las instituciones. Pero a diferencia de estos, que habían marcado una tajante línea de separación, Vieira considera que en realidad se produce una interdependencia dentro de "situaciones de ambigüedad" entre instituciones e independientes: están separados, pero se observan con atención, podríamos afirmar.

Aludimos a una comunidad, que gira en torno a los espacios culturales. Se trata de un conglomerado de creadores, profesionales y aficionados, individuos caracterizados por su relación especialmente estrecha con las artes. Pierre Bourdieu estableció como paradigmática la noción de "campo", aplicado a ámbitos relacionados con la creación: literario, artístico, musical, etc. (Bourdieu, 2011: 342). Y en los

últimos años Gregory Sholette se ha distinguido por su propuesta de redirigir el debate a las condiciones de existencia real de esta comunidad. El concepto de "materia oscura" (Sholette, 2015) señala la existencia de un ámbito amplio, que desborda el meramente "profesional", que comprende a un heterogéneo grupo que comprende a artistas (de todos los tipos), un público especializado, críticos y gestores culturales, etc., que frecuenta espacios y consume publicaciones especializadas, por lo general ajeno a los grandes movimientos de capital en las artes.

¿Hay correlación entre tipos de cultura y espacio en la ciudad? ¿Se puede establecer una cierta "geografía de los espacios independientes" definida en contraposición con la geografía de la cultura oficial y del mercado, en Santiago de Compostela?

En los últimos años se ha establecido una diferenciación muy marcada en las lecturas sobre el papel de la comunidad creativa en la transformación de los barrios, especialmente en el centro de las ciudades. Richard Florida es el paradigma del modelo de transformación urbana basada en la atracción de cierto tipo de profesionales vinculados con el ámbito cultural, por la confianza en su papel decisivo en la regeneración y recuperación económica del entorno. Según esta perspectiva, la "clase creativa" es un medio usado para un objetivo de tipo económico y urbanístico. Richard Florida definió el concepto de "clase creativa" vinculado a cierto tipo de agentes, y supeditado a las lógicas de reestructuración urbana. Este grupo, o clase, estaría definido por características tales como la formación especializada y la capacidad de resolución de problemas de modo "creativo", entrando aquí desde artistas y diseñadores hasta informáticos, abogados o médicos. La denominación también apuntaba a un estilo de vida y unos gustos culturales.

Frente a esta caracterización, la socióloga norteamericana Sharon Zukin ha propuesto otra noción, la de "modo artístico de producción" (Sharon Zukin, 2014: xx-xxi), que implica a muchos tipos de actividad profesional (no necesariamente vinculadas con las artes y el diseño) y que responde a una pauta desregularizada en el desarrollo del trabajo, más que a categorías profesionales. Martha Rosler, a su vez, propone la noción de "clase cultural" para caracterizar (de modo semejante a Zukin) a un grupo implicado en tipos de trabajo creativo pero sometido a dinámicas de transformación urbana agresivas y desiguales, lo que comúnmente se conoce como 'gentrificación' (Martha Rosler, 2017).

4. COMPOSTELA, "CAPITAL CULTURAL"

Podemos afirmar que la imagen de Santiago de Compostela como ciudad cultural, turística y de peregrinación por antonomasia, le debe mucho a una serie de cambios acontecidos en la década de los 90 del siglo pasado. La aprobación del Plan General en el año 1988 trazó las líneas maestras del ordenamiento del trazado existente y de las expansiones futuras, en torno a un eje noreste – suroeste. Sucesivas modificaciones y planes especiales fueron determinando la creación de infraestructuras nuevas destinadas al flujo de tráfico, sanidad y nuevos espacios culturales. El casco histórico, además de ser objeto de un plan específico de conservación, acabaría concentrando en buena medida la vida cultural de la ciudad, aunque las nuevas infraestructuras se levantaron en zonas adyacentes, cercanas a parques: Auditorio de Galicia (Julio Cano Lasso, 1989), Centro Galego de Arte Contemporáneo (Álvaro Siza, 1993), Escuela de Altos Estudios Musicales (Antón García Abril, 2001).

Si la iniciativa de este impulso de renovación urbana correspondió al ayuntamiento (bajo el mandato del socialista Xerardo Estévez), la vida cultural y la propia promoción turística de la ciudad fue objeto de un ambicioso programa a cargo –en buena medida– de la administración autonómica, que convirtió a la catedral y la propia ciudad en elementos clave del programa "Xacobeo", un ejemplo de las nuevas políticas culturales de los años 90 en Galicia y en España. El conservador Manuel Fraga Iribarne, presidente de la Xunta de Galicia desde 1990 hasta 2005, planteó el Xacobeo como un programa donde la cultura serviría de motor económico de desarrollo, creando un discurso en torno al patrimonio de la ciudad y la historia de las peregrinaciones, que aglutinó a una variada programación cultural y una serie de iniciativas destinadas al sector turístico. Imagen turística y programación cultural se unieron en un proyecto que tendría en los años santos ("años jacobeos") sus puntos culminantes. En los últimos años, hasta la súbita interrupción debido a la pandemia de la covid-19 el número de turistas no ha dejado de crecer. El

aeropuerto de Santiago de Compostela registró más de 2.900.000 pasajeros en 2019, según AENA. En el primer año de la serie, 2004, se registraron 1.580.675 pasajeros, lo que supone prácticamente una duplicación en solo 15 años. Se ha producido durante estos años del cambio de milenio una transformación también económica: el casco histórico de la ciudad se ha especializado en restauración y servicios turísticos, concentrando algunas de las calles más visitadas gran cantidad de bares, hoteles y tiendas de souvenirs. La elección de Santiago como una de las nueve "Capitales Europeas de la Cultura" del año 2000 significó el reconocimiento, por parte de la Comisión Europea, de esta transformación de la ciudad.

Estos fueron también años de debate y conciencia crítica en la comunidad vinculada a las artes. La variedad de exposiciones, ciclos de conciertos y festivales, o programas de teatro y danza sirvió para acompañar la especialización de la ciudad en el sector servicios, pero para los creadores y pequeños gestores culturales, evidenciaba que el objetivo de la administración era el desarrollo turístico, no el cultural: la espectacularidad (presencia de grandes estrellas internacionales) y la falta de criterio primaban en las iniciativas desarrolladas por la administración, por lo general alejadas de realidad de la comunidad cultural (Isaac Pérez Vicente, 2000: 61).

Frente a las programaciones auspiciadas por las administraciones, creadores de distintas disciplinas artísticas y pequeños gestores (a menudo las funciones se comparten o intercambian) fueron articulando iniciativas de tipo independiente, en ocasiones radicadas en pequeños espacios ya existentes, sometidos a reformas para adaptarlos a usos culturales: la NASA (1992-2011), sede de la compañía de teatro Chévere; el Teatro Galán (1993-2005), especializado en danza contemporánea; y espacios expositivos de creación contemporánea, desde galerías de arte (SCQ y Galería DF) a espacios independientes (A Chocolatería, en el casco histórico, y FAC Peregrina, en la periferia rural del municipio).

El entusiasmo con el que nacen muchas de estas iniciativas contribuye a aglutinar a grupos de personas, una "comunidad" vinculada con las artes, pero tiene como contrapartida un escenario de fragilidad y en ocasiones dependencia de ayudas institucionales. Estos ejemplos citados ya no existen en la actualidad. Lo mismo acontece con uno de los espacios que habíamos previsto abordar al inicio de esta investigación: el 3 de mayo, coincidiendo con el inicio de la "desescalada" del confinamiento por la crisis del coronavirus, la librería Chan da Pólvora anunciaba su cierre, aunque continúa como editorial. Este espacio, situado en la Rúa de San Pedro, había acogido recitales de poesía y pequeñas exposiciones de artistas conocidos, como Javier Peñafiel o Isidoro Valcárcel Medina (Espejo, 2017).

Algunas calles y zonas de la ciudad se identificaron con esta comunidad vinculada con estas nuevas formas culturales y espacios independientes. En concreto, el caso histórico y la calle de San Pedro concentraron la mayoría de las iniciativas culturales y los nuevos negocios (pequeñas tiendas) vinculados con esta cultura alternativa. En el caso de la calle y el Barrio de San Pedro (vía de entrada a la ciudad del principal itinerario del Camino de Santiago), el proceso fue especialmente intenso, conformándose un paisaje social muy heterogéneo, con población local, inmigrantes, jóvenes creadores, viejos negocios, otros cercanos al *underground* y diseño actual, y un tránsito continuo de peregrinos.

En paralelo a estas transformaciones del ámbito cultural, la ciudad se fue redefiniendo desde el punto de vista espacial. El casco histórico y aledaños concentraron los espacios y las actividades culturales, mientras el área conocida como "Ensanche" (barrio surgido entre los años setenta y ochenta, con elevada densidad de bloques de viviendas) se destinaría a área residencial y comercial. La creación de nuevas áreas residenciales fue limitada, muy controlada dentro del término municipal durante los años finales del siglo XX, en contraste con un crecimiento rápido y por lo general con escasa planificación en los municipios adyacentes.

Da la impresión de que en el cambio de milenio se estaban produciendo dos tipos de segmentación a la vez: la cultural (en torno a tipos de consumo cultural) y la espacial. ¿Se pueden establecer identificaciones entre formas de consumo cultural y áreas urbanas?

5. RESULTADOS

Para esta aproximación al análisis de los espacios independientes culturales y artísticos y el territorio hemos elegido tres casos de estudio. La elección de estos espacios ha venido marcada por nuestro conocimiento del territorio, por la observación participante y por la convicción de que son espacios clave en la ciudad de Santiago de Compostela en la actualidad, por su carácter independiente, de referencia y de vanguardia. Dentro de la ciudad de Santiago, estos locales son el mejor ejemplo de las nuevas tendencias en creación y difusión cultural al margen de los circuitos oficiales y la cultura *mainstream*. Todos ellos comparten una serie de características (*Fig. 1*).

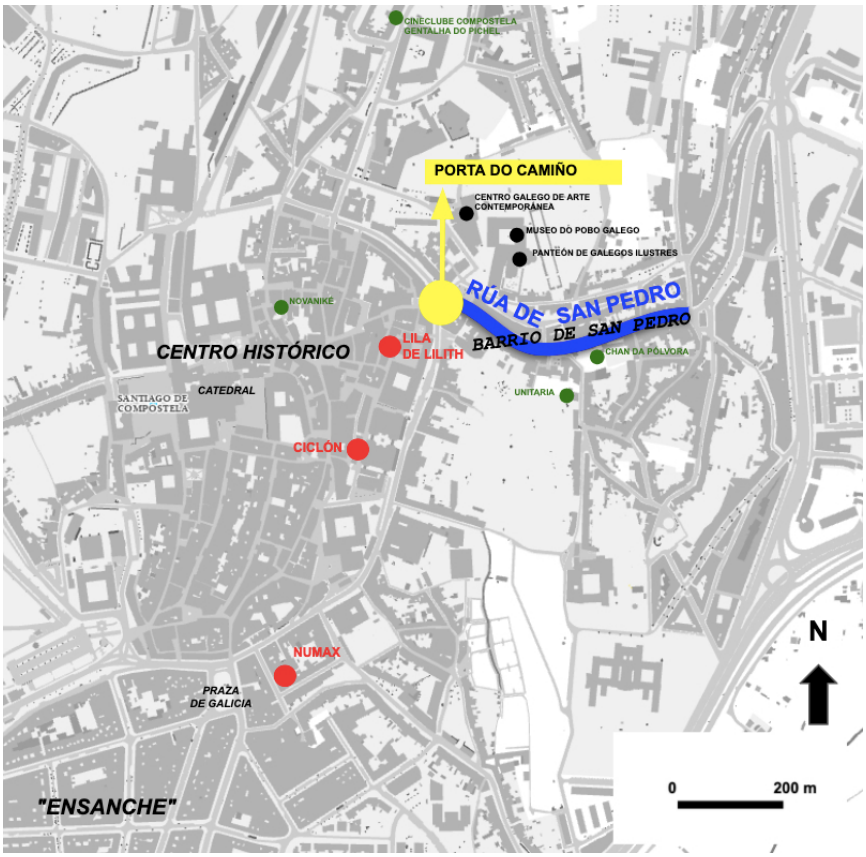


Fig.1 - Localización de los principales lugares analizados. Elaborado por los autores a partir de la base facilitada por la Infraestructura de Datos Espaciales del Geoportal del Concello de Santiago de Compostela

En primer lugar, son espacios gestionados por colectivos reducidos, no más de tres personas, con una trayectoria personal dedicada al mundo del arte y la cultura. En segundo lugar, son espacios independientes, en cuanto a que no tienen relación directa con instituciones culturales y se sitúan fuera de los circuitos *mainstream* culturales. En tercer lugar, son mucho más que tiendas o negocios, ya que al margen de las transacciones comerciales su razón de ser es la organización de eventos (conferencias, mesas redondas, talleres, presentaciones, etc) que atraen numeroso público. En cuarto lugar, y derivado de lo anterior, son espacios que crean comunidad, y se nutren de un público fiel y relativamente homogéneo, vinculado a ellos a través de sistemas de "membresía" más o menos formales. En quinto lugar, planteamos la hipótesis de que la ubicación de cada uno de estos locales sigue una lógica concreta dentro del plano de la ciudad de Santiago de Compostela, y que no es fruto de la casualidad, sino que existe una intencionalidad a la hora de elegir el lugar. Dicho con otras palabras, la cartografía espacial de estos lugares refleja una concentración de estos locales que sigue una determinada lógica, y que trataremos de explicar.

El primero de estos espacios independientes que analizaremos es Ciclón Compostela. Toma su nombre de una antigua caja de caudales particular que existe en un piso del casco histórico de Santiago de Compostela, cuya marca es precisamente "Ciclón". Se trata de un proyecto artístico autogestionado del tipo *artist-run space*, ubicado en una vivienda particular. Funciona como espacio artístico en días concretos, sin una periodicidad específica, y sus responsables (David Silva y Misha Bies Golas) definen el proyecto como "un espacio, una propuesta, una edición y una muestra" (Misha Bies, entrevista) (*Fig. 2*).

La idea central de consiste en invitar a un artista al espacio Ciclón para que plasme en un paquete de 100 folios una propuesta creativa original. Se da libertad absoluta al creador y se convoca por

diferentes canales a todo el público interesado (boca a boca, redes sociales, etc). Suele realizarse un jueves o un viernes, con una duración de tres horas aproximadamente, si bien la exposición puede quedar a lo largo del fin de semana "por si viene algún rezagado", según afirma Misha Bies, uno de los responsables del proyecto.

El proyecto tiene por tanto una dimensión espacio-temporal muy concreta: sucede durante unas horas en un lugar muy específico del casco histórico de Santiago de Compostela, al lado del Mercado de Abastos.

> "Nos pusimos a pensar, y un día surgió la idea de poder jugar con un paquete de folios, un estándar de otra época, poder producir algo que se pudiese hacer en la copistería de la esquina. (...) El material tira un poco de esto, papelería, material de oficina... aunque luego se van complicando las cosas, y contamos con el apoyo de editoriales. Pero lo que establecimos como premisa para proponerle a los artistas era eso, que hiciesen una pieza de 100 folios, y fotocopiarlos en blanco y negro" (Misha Bies, entrevista).



Fig.2 - Berio Molina y Alejandra Pombo. Performance en Ciclón Compostela, septiembre de 2019 Fotografía de David Silva

El segundo de los espacios estudiados es la librería Lila de Lilith. Situada también en el casco histórico, fue fundada en octubre de 2011 por Patricia Paderne, educadora social especializada en estudios de género, que había trabajado con anterioridad en un proyecto llamado Lilith Acción Social y Educativa. A raíz de la crisis del 2008, el proyecto de la librería Lila de Lilith surgió como una forma personal de reinventarse. La idea era poner en marcha en Compostela una "librería de mujeres", un concepto novedoso y un proyecto innovador, ya que solo existen unos 50 locales de este tipo en el mundo. El núcleo del proyecto es el libro escrito por mujeres. En el ámbito de ficción venden libros de autoras con conciencia y temáticas feministas. En ensayo, cruzan todo con temas de género: memoria histórica, biografías, sexualidad, arte, economía laboral, salud, etc. Además, cuentan con una sección infantil y juvenil, en la cual realizan un cuidado filtro en relación con los textos y las ilustraciones, adaptando los libros a diferentes grupos de edad. Por último, cuenta con una sección de cómic.

El tercero de los proyectos estudiados es NUMAX. Situado muy cerca de la compostelana Plaza de Galicia (eje de unión del casco histórico y el "Ensanche"), es un espacio que aúna cine, librería, y estudio de diseño gráfico y producción audiovisual. Se trata de una cooperativa de trabajo asociado sin ánimo de lucro conformada por siete personas que venían de ámbitos relacionados con las artes. Es conocido en la ciudad por su cuidada programación cinematográfica, vinculada al cine independiente, aunque también proyectan películas de cineastas populares, siempre y cuando remitan a la idea de autoría. La librería está enfocada a los ámbitos de cine, arte actual, literatura y filosofía, y el laboratorio de diseño y producción audiovisual sirve a la vez de oficina donde se coordinan las actividades y gestión de la cooperativa.

5.1. Localización

Los tres espacios no se comprenden sin la relación que mantienen con el casco histórico de Santiago de Compostela. Dos de ellos (Ciclón y Lila de Lilith) están situados en el antiguo recinto intramuros del casco histórico, dentro de lo que comúnmente se conoce como la Almendra de la Zona Vieja. Ciclón Compostela está localizado en la Rúa de Altamira, una pequeña calle cercana al concurrido Mercado de Abastos y a la Facultad de Geografía e Historia.

Por su parte, Lila de Lilith se ubica muy cerca, en la Rúa Travesa. Si bien no es una calle muy transitada, se encuentra muy próxima al Camino Francés, por donde entran también a Compostela los caminos del Norte y Primitivo. En los dos casos, los edificios de referencia son históricos, característicos de la zona vieja, en granito, y el caserío circundante es análogo. Es importante señalar que, aunque el casco histórico de Santiago de Compostela es amplio y diverso, estos dos establecimientos se ubican,

muy próximos a la Porta do Camiño (por donde entran los tres caminos de Santiago mencionados anteriormente) y al polo cultural-institucional que constituyen el Centro Galego de Arte Contemporánea, el Museo do Pobo Galego y el Panteón de Galegos Ilustres, (Convento de Bonaval) (*Fig. 3*).



Fig. 3 - Monse Vilar Figueirido y Patricia Porto Paderne en la entrada de Lila de Lilith Foto de portada en Facebook, junio de 2020

En cuanto a NUMAX, se sitúa fuera del antiguo espacio intramuros, pero muy próximo también a los dos espacios anteriores. Su ubicación en la calle Concepción Arenal lo sitúa a medio camino entre la zona vieja y la zona nueva de Compostela, pero muy fácilmente accesible desde cualquier punto del casco histórico. De hecho, es posible desplazarse desde NUMAX hasta Lila de Lilith, pasando por Ciclón, en unos 5-6 minutos a pie, lo que da idea de su proximidad. Otros espacios independientes, presentes en la ciudad, comparten rasgos significativos en cuanto a su localización: Novaniké (librería de viejo especializada en arte contemporáneo) está en una pequeña callejuela de la zona vieja, cercana a la catedral, y el Cineclube Compostela realiza sus actividades en un espacio cultural independiente (A Gentalha do Pichel) próximo al casco histórico.

Un aspecto central a la hora de plantear esta investigación son las razones que explican por qué se eligieron esas localizaciones concretas y no otras. En el caso de Ciclón, la elección del local se realizó por razones prácticas, ya que se aprovecha la vivienda habitual de uno de los responsables del proyecto. Sin embargo, como afirma Misha, "la localización es interesante porque está en el propio centro, cerca de los bares. A esas horas la gente está de vinos, y se acerca hasta aquí un momento". Curiosamente, los responsables de Ciclón valoran el hecho de que esté en una zona céntrica en el casco histórico, pero también agradecen que se ubique en una pequeña calle secundaria, por razones de operatividad y logística: "El hecho de que esté en una calle no principal es algo que debemos agradecer, para que no se masifique esto... si esto estuviese en una calle como Orfas sería más problemático, porque la gente se junta fuera, y puede actuar como reclamo, y el espacio en el piso es el que es".

El caso de Lila de Lilith es diferente, por cuanto el proyecto de librería feminista nació vinculado a una implantación espacial muy clara y determinada, indisociable de la personalidad y la identidad del proyecto. Como dice Patricia Paderne, "yo cuando elegí el local quería zona de San Pedro o zona vieja. El proyecto que tenía antes estaba en el Barrio de San Pedro, en un piso, funcionaba como oficina. Después nos movíamos para dar los cursos, pero era como mi zona de referencia (...)." Al igual que en el caso de Ciclón, la ubicación concreta es una calle secundaria; céntrica, pero secundaria. Para Patricia, es importante el hecho que esta calle del casco histórico mantiene aún una estructura comercial tradicional, y se ha mantenido relativamente al margen de las dinámicas de "turistificación" de los últimos años: "(...) me gusta muchísimo que hay mucha vida de barrio en esta calle, también con la gente, pero sobre todo entre los negocios, con la joyería del al lado, me recogen paquetes que llegan cuando yo aún no he abierto. Hay una vida de barrio, yo también les ayudo a ellos, en otras zonas no la hay ni de broma, es todo mucho más individualista (...)." Es evidente que para Patricia existe una topofilia clara, y que la elección de esta localización para su librería es algo muy meditado y pensado. Preguntada sobre la importancia de esta localización para el negocio, Patricia afirma que "es una zona mucho más humanizada, más amable, peatonal... yo cuando buscaba pensaba que sería un honor vivir aquí, venir todos los días a trabajar aquí...".

En el caso de NUMAX, las circunstancias fueron algo diferentes. El proyecto original fue diseñado por tres promotores, ninguno de los cuales vivía en Galicia. Por ello, como afirma Mariña de Toro "en primer lugar hubo un estudio para ver en qué ciudad de Galicia sería más apropiado. Después, una vez seleccionado Santiago de Compostela, se realizó otro estudio para ver cuál sería la mejor ubicación, atendiendo el tipo de público. Todo llevaba a que fuese una localización de puente entre la zona vieja y la zona nueva". En este caso, la preocupación era conseguir una localización mixta, lo más cerca posible de la Plaza de Galicia, gozne entre el casco histórico y la zona nueva de Santiago de Compostela,

también denominada “Ensanche”. Aunque la calle Concepción Arenal es secundaria, y no muy transitada, su localización finalmente satisfizo a los impulsores de NUMAX.

(...) el sitio me parece brillante, por buscar ese vértice, que articula la Almendra y lo contextualiza con la vida de la ciudad, que tiene lugar en el Ensanche (...). Creo que es beneficioso que estemos al lado de la Plaza de Galicia, que es el centro del transporte urbano y sigue siendo el punto caliente del transporte, y eso permite que sea fácil acceder para las personas que vienen del exterior ciudad. Lo que es un obstáculo es para las personas que quieren venir en automóvil. Pero, en cualquier caso, la ubicación fue una variable que se tuvo en cuenta (Mariña de Toro, entrevista).

5.2. El público y su procedencia

Además de la localización, es fundamental para comprender la relación de estos espacios con el territorio conocer el perfil del público y sus lugares de procedencia. Hemos visto que la ubicación concreta dentro del plano de la ciudad es un elemento a tener en cuenta y con significado. Esta importancia tiene que ver, por un lado, con la identidad territorial del espacio elegido, pero también con la intención de estar lo más cerca posible del público que constituye la clientela y/o la comunidad potencial que da vida al proyecto.

En el caso de Ciclón Compostela, Misha explica que “la mayor parte del público es de un ámbito local, de aquí, de Compostela”. En todo caso, la presencia de un artista concreto que procede de fuera de Santiago de Compostela puede tener un efecto de arrastre hacia otras personas de su entorno que no residen en la capital de Galicia. Así, por ejemplo, “en la última exposición, de [Diego] Vites, vino su madre, trajo a sus amigos y amigas, vino gente de O Grove, a veces la gente se pone de acuerdo. Aún así el 90% de la gente reside en la ciudad”, afirma.

Algo similar sucede en el caso de Lila de Lilith, aunque con algunos matices. Como indica Patricia “el público mayoritario es gente de Santiago, sin duda. (...) los sábados viene gente que se desplaza, de otras ciudades o lugares de Galicia, profesores por ejemplo, que aprovechan el fin de semana y ven que hay novedades, te avisan y vienen”. La especialización de la librería en el ámbito del feminismo explica que el ámbito de atracción trascienda al meramente local.

En cuanto a Numax, el hecho de que cuente con unos 800 asociados, registrados en una base de datos, favorece el conocer el perfil y la procedencia del público. La mayor parte de la clientela procede del Ensanche, principal sector residencial de la ciudad compacta. Según Mariña de Toro “también hay gente que viene de la zona vieja, pero allí viven menos personas”. La limitación a la construcción de vivienda que estableció el PGOM de Santiago de Compostela en los años 1990 originó el crecimiento de una serie de núcleos periféricos, a modo de ciudades dormitorio. Ahí es donde en la actualidad reside una parte importante de la clientela de Numax: “Mucha gente viene de Brión, Ames... son gente que por la realidad de Santiago hace su vida diaria aquí”. El producto específico que constituye Numax explica asimismo un ámbito de atracción supracomarcal, al igual que sucedía en Lila de Lilith: “Tenemos pequeñas comunidades de Lalín, A Estrada, Noia, que vienen mucho al cine, y también están comenzando a ser clientes de la librería. Luego también viene gente de A Coruña, de Vigo, etc”.

5.3. Comunidades y redes

En los tres casos analizados se advierte que los proyectos están estrechamente vinculados a una comunidad, que se asocia a este circuito independiente, y que constituye su razón de ser. Esto es así no solo porque constituyen los principales clientes, sino porque en torno a los locales y a una serie de eventos con frecuencia se articulan dinámicas de “networking”, articulación social e incluso empoderamiento territorial. En los tres casos hemos detectado una fuerte identificación del público con el local y con un espacio de inserción, que funciona como nodo y punto de encuentro. Así, en el caso de Ciclón, el carácter nodal es muy evidente: “Hay mucha gente interesada en otros ámbitos culturales con la que no coincidirías, pero aquí, como es tan reducido el espacio, acabas hablando con todo el mundo”. La interacción espontánea y el contacto físico son fundamentales para que se cumpla uno de los propósitos de Ciclón: crear comunidad. Como bien apunta Misha “Nosotros no explicamos mucho o nada de qué va el proyec-

to, ni en las tarjetas ni en las propias publicaciones, (...) lo que da pie a que si alguien es mínimamente curioso pregunte, y entonces sí que da pie a conversar, le presentas al artista, y pienso que la gente que ha colaborado con nosotros agradece esto, es mucho más directo, es más cercano que una galería".

En cuanto a Lila de Lilith, para su propietaria existe una especie de comunidad en torno a la librería, lo cual se ve favorecido por la características sociológicas de Santiago y del lugar donde se ubica: "Este espacio de Lila de Lilith, en otras ciudades no sé cómo funcionaría, pero aquí tiene muchas posibilidades porque hay esta comunidad y esta red, porque hay más feminismo de calle, hay gente del ámbito académico, gente profesional, profesores (...). Hay una mezcla que no se produce en muchas ciudades" *(Fig. 4).*



Fig. 4 - Público en la presentación de un libro de Kiko Amat, en el interior de la sala Numax. Septiembre de 2015
Fuente: NUMAX, S. Coop. Galega

En el caso de NUMAX, la comunidad existe y tiene mucha importancia, vinculada al concepto de abonado. Dicha comunidad nació vinculada al cine, y surgió como una forma de fidelización de la clientela, ofreciendo descuentos en los pases de las proyecciones. Pero ya antes de ponerse en marcha el proyecto, el Cineclube Compostela había aglutinado a un número considerable de aficionados en torno a las actividades de esta asociación, aún activa a día de hoy y muy respetada en los ambientes culturales (Misha Bies, entrevista; Mariña de Toro, entrevista). En cuanto a Ciclón, es un público vinculado con la creación artística en sus diferentes manifestaciones, si bien suelen asistir también personas de las redes de socialización de dichos artistas, por lo general joven o de mediana edad.

En el caso de Lila de Lilith, el público es predominantemente femenino, y en cuanto a la edad, se observa una progresiva disminución: "Ahora va bajando más la edad, chicas más jóvenes que vienen solas, no acompañadas de las madres. Antes había mujeres más adultas o infantil, familias con peques, pero ahora hay muchas chicas de 18-20 años, universitarias". En todo caso, el perfil del visitante se está ensanchando gracias a la acción de promoción de Patricia: "(...) también vienen clubes de lectura de institutos. Hoy a la tarde tenemos visita de un centro tutelado de menores, y luego hay visitas de institutos que vienen son sus profes y después vuelven solas las alumnas". La librería se concibe no solo como un espacio para vender libros, sino para informar, aconsejar, guiar y en último caso crear comunidad.

En relación con estas comunidades, un elemento presente en todas ellas es la identificación con el gallego como lengua vehicular. Todos los creadores entrevistados se expresaron en gallego, y emplean la lengua propia de Galicia en sus comunicación diaria, en sus web, en sus publicaciones en redes sociales y en todos los actos que celebran. En el caso de Ciclón esta utilización del gallego no se formula expresamente, pero esta intencionalidad de emplear el gallego es total en el caso de Lila de Lilith y NUMAX.

Lila de Lilith emplea el gallego al 100%. Según Patricia "Nuestra lengua de comunicación consciente y aceptada es el gallego. La comunicación la hacemos toda en gallego, los eventos todos en gallego. Los correos electrónicos que enviamos y los *posts* están todos en gallego". La identidad feminista suele ir acompañada por la identificación con el gallego: "La mayoría de la gente feminista tiene también una conciencia con el tema de la comunidad cultural, con el gallego". En el caso de NUMAX sucede algo parecido. Como indica Mariña de Toro "Empleamos para todo el gallego. Es uno de nuestros ejes." Ante la pregunta de si el gallego es un elemento aglutinador de la comunidad NUMAX, explica que "el sesgo seguramente viene dado ya por la ciudad. Santiago es ya una excepcionalidad a nivel lingüístico. Es la ciudad de Galicia donde más se habla en gallego".

6. CONCLUSIONES

La investigación realizada confirma la existencia de un área con importante concentración de actividades artísticas cuyo epicentro son ciertos establecimientos culturales y artísticos independientes. Este "barrio creativo" agrupa una serie de locales situados en el este de la Almendra del Casco Histórico, que se extienden hacia el este a través del Barrio de San Pedro, fundamentalmente a lo largo de la Rúa de San Pedro, que vertebra el barrio. Por su parte, la Almendra (antiguo recinto intramuros) más turística se corresponde con su mitad oeste, en donde se encuentra la Catedral y otros edificios emblemáticos. Ambas mitades presentan una funcionalidad diferente, la primera más orientada a la población local y la segunda al turista. En la primera tiene aún una cierta importancia la función residencial y encontramos establecimientos comerciales clásicos (ultramarinos, mercerías, droguerías, etc), si bien están siendo sustituidos cada vez más por establecimientos de hostelería o franquicias. En la mitad oeste de la Almendra predomina la función turística y hostelera-hotelera, con profusión de negocios orientados al turismo y negocios franquiciados. Es en la mitad este de la Almendra en donde florecen los establecimientos que aquí nos ocupan.

El punto nodal o hito central de referencia es Porta do Camiño (entrada del Camino Francés de Santiago en la ciudad), en el entorno del cual se ubican también el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea), el Museo do Pobo Galego y el Panteón de Galegos Ilustres. En torno a este espacio nodal se ubican librerías, galerías de arte, escuelas de formación artística, talleres artesanos, cafeterías vintage y espacios multifuncionales en donde artistas y gentes de la cultura compostelana se encuentran, conviven y realizan presentaciones de libros, actuaciones, etc. El propio espacio es lugar de residencia de una parte importante de estas personas. En efecto, existe una importante comunidad de creadores y público en Compostela, muy vinculados a la propia naturaleza de Santiago como ciudad universitaria y capital simbólica y sentimental de la nación gallega.

Como conclusión final, debemos destacar que en el espacio analizado el turista no interactúa apenas con la población local. El turista (en especial el peregrino que apura los últimos metros antes de llegar a la Catedral) circula por la calle, en especial a través del Camino Francés sin detenerse, pero no se integra con la comunidad a la que hemos hecho alusión. Esta comunidad, aunque puede verse beneficiada por el turismo en general es sensible al impacto de la turistificación y gentrificación y se atrinchera o empodera en su territorio, con el que se siente fuertemente identificada (topofilia) frente al rechazo o indiferencia que le generan otras partes de la ciudad, sobre todo el Ensanche.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL, D. L.; RODRÍGUEZ, M. A. eds. (2013), *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, Santiago de Compostela: Baleiro.

BOURDIEU, P. (2015), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

DICKIE, G. (2005): *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona: Paidós.

ESPEJO, B. (2017): "Traspasar el muro", *Babelia. Suplemento cultural de El País*, 7 / 06 / 2017. Web: https://elpais.com/cultura/2017/06/08/babelia/1496937829_803416.html

FLORIDA, R. (2002), *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, Barcelona: Paidós.

LLANO, P.; PAZOS, M.: "Musealización, turismo cultural y desequilibrios espaciales en Galicia: 1992-2004", *Quintana*, nº 3, (2004): p. 161-175.

PÉREZ VICENTE, I. (coord.): «Creación, difusión, endoculturización. O trauma da cultura espectáculo», *Tempos novos*, 41 (octubre de 2000), p. 61.

RODRÍGUEZ, MIGUEL ANXO (2015), "Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y política cultural en Santiago de Compostela", *Espacio, tiempo y forma. serie VII Historia del arte,* UNED, Madrid, nº. 3 (Nueva época, 2015), pp.377-402.

ROSLER, M. (2017), *Clase cultural. Arte y gentrificación*, Buenos Aires: Caja Negra.

ROWAN, J. (2016), *Cultura libre de estado*, Madrid: Traficantes de sueños.

SHOLETTE, G. (2015), *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*, Cali (Colombia): Archivos del índice.
VIEIRA, S. (2016). *Instalações Provisórias - Independência, autonomia, alternativa e informalidade.* Lisboa: Documenta.
WU, Chin-tao (2007), *Privatizar la cultura*, Madrid: Akal.
YÚDICE, G. (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.
ZUKIN, S. (1982), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
__(1998), *The Cultures of Cities*, Oxford / Massachusetts: Blackwell Publishers.

SOSTENIBILIDAD Y DISTRITOS CULTURALES: BANKSIDE, SOUTH BANK Y LONDON BRIDGE

Sustainability and Cultural Districts: Bankside, South Bank and London Bridge

Estíbaliz Pérez Asperilla
Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA)
estibaliz.perez.a@udima.es

Resumen

La revitalización y el desarrollo de Distritos Culturales como Bankside, South Bank y London Bridge va de la mano de la apuesta por la creación de zonas verdes y espacios sostenibles –además de la participación tanto del turista como de la comunidad local–, la cual es uno de los pilares clave para la revitalización sostenible de zonas que anteriormente tenían unos elevados índices de contaminación. Mediante un estudio cualitativo y siguiendo una clasificación documental basada en un Atlas Multisensorial –creado a partir del original Atlas Mnemosyne de Aby Warburg–, se han analizado diferentes instalaciones, proyectos y acciones que se han llevado a cabo en los tres Distritos Culturales objeto de estudio. De esta forma, se podrá comprobar cómo estas iniciativas permiten una revitalización de espacios, respetando el Patrimonio del área, el medio ambiente y la participación de la comunidad para su desarrollo y mantenimiento. A su vez, estas instalaciones apuestan por la diversidad social y la integración de nuevas formas de experimentar el Distrito gracias a la integración de las nuevas tecnologías.

Palabras clave

Sostenibilidad, revitalización, participación, Distritos Culturales, Londres.

Abstract

The revitalization and development of Cultural Districts such as Bankside, South Bank and London Bridge goes hand in hand with the commitment to the creation of green areas and sustainable spaces –in addition to tourist and citizen participation–, which is one of the key pillars for the sustainable revitalization of areas that previously had high levels of contamination. Through a qualitative study and following a documentary classification based on a Multisensory Atlas –created from the original Aby Warburg's Mnemosyne Atlas– different facilities, projects and actions that have been carried out in the three Cultural Districts under study have been analyzed. In this way, it will be possible to see how these initiatives allow a revitalization of spaces, respecting the Heritage of the area, the environment and the participation of the community for its development and maintenance. In turn, these facilities are committed to social diversity and the integration of new ways of experiencing the District thanks to the integration of new technologies.

Keywords

Sustainability, revitalization, participation, Cultural Districts, London.

1. INTRODUCCIÓN

La presente comunicación[1] consiste en la continuación de una investigación previa, la cual ha formado 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), donde se construyó una metodología propia para poder clasificar y analizar los recursos, tanto tangibles como intangibles, que dieran evidencias de la experimentación a través de los cinco sentidos de Distritos Culturales como Bankside –ubicado en el municipio de Southwark–.

Dicho metodología tenía como base el método iconológico de Erwin Panofsky y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, obteniendo como resultado un Atlas Multisensorial que permitía dar un protagonismo igualitario a los cinco sentidos. En ese estudio, se observó cómo la revitalización y el desarrollo de Distritos Culturales como Bankside iban de la mano de la apuesta por la creación de zonas verdes y espacios sostenibles totalmente necesarios para una zona que anteriormente contaba con unos elevados índices de contaminación.

Al profundizar en el análisis de las acciones e iniciativas responsables con el medio ambiente, esa apuesta por la sostenibilidad no solo se percibió en Bankside, sino en sus Distritos vecinos de London Bridge y South Bank.

Por ello, el principal objetivo del presente estudio es analizar las acciones, instalaciones e iniciativas que apuestan por el desarrollo sostenible de los Distritos antes citados, promoviendo la generación de una imagen donde la participación –tanto del turista como del habitante– sea considerada como uno de sus pilares clave. En relación a este objetivo, la hipótesis considerada como hilo conductor de todo el análisis posterior es que “Bankside, London Bridge y South Bank apuestan por un desarrollo sostenible, ligado a la construcción de su imagen como nuevos enclaves culturales”.

2. LA RIBERA SUR DE LONDRES

2.1. Revitalización de espacios desolados por la desindustrialización

Hasta el siglo XVIII, la Ribera Sur del río Támesis —donde se asientan los Distritos de Bankside, London Bridge y South Bank—, además de ser una superficie enlodada y embarrada, era una zona mucho menos desarrollada que la Ribera Norte —donde originariamente se fundó la ciudad de Londres—. Ambas riberas estaban conectadas únicamente por el puente London Bridge, hasta que en el siglo XVIII se llevó a cabo la construcción de Westminster Bridge, seguida de las de Blackfriars Bridge y Waterloo Bridge, posibilitando así una mayor accesibilidad.

La mejora de la conexión de ambas riberas hizo posible el desarrollo de la zona sur, dando lugar a un crecimiento industrial que la transformó por completo. Sin embargo, con la llegada de la desindustrialización en el Reino Unido, la ribera sur del río Támesis se vio afectada, cerrando multitud de fábricas y muelles. De esta forma, a la alta contaminación que la fuerte industrialización provocó, se sumó la decadencia de numerosas edificaciones industriales que se quedaron vacías y obsoletas (Brandon y Brooke, 2011: 227).

No obstante, gracias a diferentes iniciativas y acciones que han llevado a cabo municipios como Southwark, junto a diferentes organizaciones y asociaciones, la ribera sur ha logrado revivir y experimentar un fuerte desarrollo, ligado al arte y la sostenibilidad. Ello ha sido posible, además, gracias a la involucración no solo del voluntariado y de diferentes organismos, sino también debido a la participación de la comunidad local.

[1] Esta comunicación forma parte de los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D+i Generación de Conocimiento 2018: *Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio),* (Ref. PGC2018-094351-B-C43) Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Los tres Distritos escogidos para el presente estudio –Bankside, London Bridge y South Bank– son tres claros ejemplos de cómo la apuesta por el arte, la sostenibilidad y la comunidad permiten una revitalización de espacios que no pasa desapercibida, puesto que debido a estas iniciativas logran renacer como Distritos Culturales que, a día de hoy, son mundialmente conocidos.

A continuación, se indican algunas de las acciones, iniciativas e instalaciones que se han llevado a cabo y que, incluso, siguen manteniéndose activas. A través de este recorrido, se podrá comprobar cómo la sostenibilidad y la participación turístico-ciudadana es crucial para su creación, desarrollo y/o mantenimiento.

2.2. Bankside

2.2.1. Better Bankside y Crossbones Graveyard

Tal y como se ha comentado anteriormente, Bankside se encuentra en una revitalización constante, apostando no solo por la participación ciudadana, sino por la sostenibilidad. Algunas asociaciones y organización sin ánimo de lucro, como Better Bankside, ponen en marcha varios servicios como el préstamo de bicicletas, descuentos para los trabajadores del lugar, sesiones informativas para las empresas, limpieza, reciclaje, creación de nuevas zonas verdes y otras actividades enfocadas a la mejora del Distrito.

Cuando el viandante comienza a caminar por sus calles, se encuentra con numerosos espacios verdes, plantas, macetas, nuevos árboles, espacios abiertos y sostenibles donde descansar e infinidad de acciones que permiten un desarrollo sostenible que aleja al Distrito de la fuerte contaminación en la que se sumió tras la gran desindustrialización.



Fig. 1 - Crossbones Graveyard en Redcross Way
Fuente: Elaboración propia (2016)

Entre las diferentes acciones en las que Better Bankside colabora, podemos destacar la creación de Crossbones Graveyard (*Fig. 1*), que surgió tras el hallazgo de un antiguo cementerio al realizar una serie de excavaciones arqueológicas en Redcross Way, entre 1991 y 1998. Tras su estudio, se descubrió que los esqueletos que se encontraron allí enterrados correspondían, en su mayoría, a las mujeres conocidas como las “Winchester Geese”. Estas mujeres se dedicaron a la prostitución en Bankside, cuando esta zona estaba bajo el control de los Obispos de Winchester.

Tras varias plagas, que tuvieron lugar entre los siglos XV y XVII, se cavaron diferentes fosas comunes para enterrar a quienes habían perdido su vida debido a las mismas. Y las “Winchester Geese”, a pesar de estar bajo la protección de la Iglesia, fueron asimismo enterradas en una de esas fosas, privándolas de un entierro cristiano (Harris, 2010: 2).

Gracias a la intervención de diferentes asociaciones, organizaciones y movimientos como Friends of Crossbones Graveyard, junto al dramaturgo John Constable, se consiguió conservar el lugar, convirtiéndolo en lo que hoy en día se conoce como Crossbones Graveyard –donde se ha creado un santuario y un jardín conmemorativo–.

La participación ciudadana es indispensable para el mantenimiento y desarrollo del lugar, puesto que gracias a sus ofrendas se consigue construir un espacio cambiante donde compartir, crear y honrar a aquellas mujeres que cayeron en el olvido.

Además del santuario, diferentes vigilias y rituales se celebran a lo largo del año, permitiendo la participación de quienes lo deseen. Poco a poco, lo que en un principio tuvo como finalidad el honrar a las "Winchester Geese" y difundir su historia, se convirtió en una de las zonas más visitadas del Distrito, llegando a aparecer en varias guías turísticas.

2.3. London Bridge

2.3.1. Team London Bridge y Gibbon's Rent

Para conseguir la mejora del Distrito de London Bridge, se creó el denominado Team London Bridge, cuyas bases se establecieron en el año 2006. Desde sus inicios, su visión ha sido la de convertir a London Bridge en uno de los distritos comerciales más responsables, culturalmente innovadores y sostenibles a nivel mundial. Para ello, sus miembros han focalizado sus acciones en líneas como la mejora medioambiental y los eventos y redes, entre otras cuestiones. Team London Bridge apoya la creación de un entorno distintivo mediante la combinación de arquitectura innovadora, restauración patrimonial y espacios públicos de calidad donde primen la vegetación y la conectividad.

La mejora y habilitación de espacios públicos van ligados, mayoritariamente, a la creación de áreas que permitan una mejora medioambiental gracias al emplazamiento de nuevas zonas verdes, árboles, plantas y jardines verticales, cuya conservación es posible no sólo por su continuo mantenimiento, sino por el respeto de los viandantes –ya sean locales o visitantes–. Incluso, algunos de estos nuevos espacios se han desarrollado notablemente debido a la participación tanto turística como ciudadana. Es el caso de Gibbon's Rent, que aunque en un origen fue pensado como un espacio donde la comunidad, las empresas locales y los residentes participaran mediante la introducción de plantas y macetas para la continua evolución del jardín, los turistas pueden igualmente participar en su desarrollo mediante el cuidado de plantas o el intercambio de libros.

> It looks to actively encourage community participation asking local businesses and residents to contribute potted plants to the garden allowing it to grow and evolve, taking on a life of its own past its launch in summer 2012. Maintenance will take place throughout the summer on Tuesday and Thursday lunchtimes run by St Mungo's Putting Down Roots[2] (Team London Bridge, 2012).

Como turista o visitante, cuando se pasa por la puerta de Gibbon's Rent ese espacio no pasa desapercibido, puesto que atrae al viandante para coger un desvío en su trayecto y ver qué se esconde detrás de esa puerta que permanece abierta, pero que no deja ver a simple vista qué se esconde en su interior. Una vez se accede, nos encontramos sumergidos en un espacio totalmente diferente.

Pasamos de estar rodeados de edificios, gente, coches, bicicletas, autobuses e incluso estrés en las horas punta, a encontrarnos en un espacio que nos lleva a otra dimensión, rodeados de plantas, árboles, bancos de piedra donde poder descansar e incluso regaderas a las que se tiene acceso.

Entre la vegetación, un pequeño armario de madera llama nuestra atención y al acercarnos podemos ver cómo se trata de una diminuta librería que nos invita a tomar prestado uno de los libros que se encuentran en ella o dejar algún libro que hayamos terminado y queramos compartirlo (*Fig. 2*).

Gibbon's Rent no sólo es un jardín secreto, sino un espacio donde relajarnos, evadirnos, compartir y descubrir. Los carteles que se encuentran en sus paredes explican el proceso de su desarrollo e, incluso, nos invitan a utilizar aplicaciones como Blippar para aprender de las diferentes plantas que podemos encontrarnos a nuestro alrededor. Un simple enfoque con nuestro teléfono móvil a una de las

[2] Su objetivo es alentar activamente la participación de la comunidad, pidiéndoles a las empresas locales y a los residentes que contribuyan con plantas para el jardín, lo que le permitirá crecer y evolucionar, adquiriendo una vida propia más allá de su lanzamiento en el verano de 2012. El mantenimiento se llevará a cabo durante todo el verano los martes y jueves a la hora del almuerzo dirigido por St Mungo's Putting Down Roots (traducción propia).



Fig. 2 - Armario-librería en Gibbon's Rent
Fuente: Elaboración propia (2017)



Fig. 3 - Fair Street Green Wall
Fuente: Elaboración propia (2017)

plantas que nos llamen la atención basta para conocer más sobre ella. Además, se facilitan una serie de indicaciones para permitir el óptimo desarrollo del jardín, aconsejando —entre otras cuestiones— cómo plantar las semillas, el no llevar plantas demasiado preciadas por la posibilidad de que sean dañadas; ubicar plantas similares juntas; regar aquellas plantas que necesitan agua; etc.

2.3.2. Fair Street Green Wall y Greenwood Theatre Pocket Park

Otra de las instalaciones sostenibles que se han llevado a cabo gracias a la iniciativa de Team London Bridge, junto al alcalde de Londres –Drain London– y Cross Rivers Parnership es Fair Street Green Wall (*Fig.3*) —localizada en frente de Potters Field Park, uno de los espacios verdes y de esparcimiento más conocidos en el área—. Esta instalación se creó en 2013, triplicando su tamaño en 2015. De nuevo, gracias a los carteles ubicados en la instalación, el viandante puede aprender acerca de las diferentes plantas que se localizan en el lugar, la importancia de la vegetación en zonas urbanas como London Bridge y su incidencia en el medio ambiente y en la reducción de la contaminación.

> During the day plants extract carbon dioxide, carbon monoxide and many other toxins from the air during photosynthesis, resulting in significant reductions in CO2 levels in well vegetated urban areas. Increasing the coverage of vegetation can reduce the amount of storm water management required for a building[3] (texto tomado de uno de los carteles de Fair Street Green Wall, 2017).

Estas instalaciones no solo permiten una participación activa ciudadana al involucrarse en su cuidado o interactuar con ellas gracias a diferentes aplicaciones móviles como Blippar, sino que también intentan producir una concienciación en los habitantes del lugar para conseguir el mejor desarrollo del Distrito, ligado al respeto por el medio ambiente y la colaboración ciudadana. Además de Blippar, aplicaciones como Green Pathways permiten realizar una ruta para visitar los principales espacios verdes e instalaciones sostenibles de London Bridge, permitiendo una alternativa diferente e innovadora de conocer el Distrito.

Por último, otra de las instalaciones realizadas, dentro de la misma línea que la anterior, es Greenwood Theatre Pocket Park. Este proyecto fue impulsado en el 2014, por el diseñador de moda Dame Zandra Rhodes, junto al diseñador de jardines Joe Swift y con el apoyo de Team London Bridge, entre otras organizaciones e instituciones. La finalidad principal era conseguir crear más espacios verdes en la zona. Los alumnos de la escuela Snowsfield plantaron para ellos cientos de bulbos, obteniendo en 2016 el premio Society of Garden Desingers' People's Choice Award.

[3] Durante el día, las plantas extraen dióxido de carbono, monóxido de carbono y muchas otras toxinas del aire durante la fotosíntesis, lo que conlleva reducciones significativas en los niveles de CO2 en áreas urbanas bien vegetadas. Aumentar la cobertura de vegetación puede reducir la cantidad de gestión de aguas pluviales requerida para un edificio (traducción propia).

2.4. South Bank

South Bank tiene una gran concentración de recursos, conformando un área cultural de gran importancia a nivel internacional. Desde la década de los 90, ya se percibió su potencial para convertirse en un magnífico destino para los turistas al combinar arte y arquitectura en un mismo espacio.

Además, South Bank ha simbolizado para muchos británicos una esperanza para un futuro mejor en la ciudad londinense, expresada en las edificaciones y actividades del Festival of Britain que se llevó acabo en 1951 (AA. VV., 1994: 8). Uno de los resultados estrella del festival fue la creación del Southbank Centre que hoy en día alberga varias salas de conciertos, galerías de arte, espacios de espectáculos, bibliotecas, teatros, cines, museos, restaurantes y bares. Entre sus recintos destacan:

- Hayward Gallery (una galería de arte contemporáneo).
- Queen Elizabeth Hall (donde tienen lugar diferentes charlas, conciertos, bailes, presentaciones y música clásica).
- Purcell Room (recinto que acoge numerosos eventos relacionados con la música, *perfomances* y recitales de poesía, entre otros).
- Royal Festival Hall (asociado, mayormente, a la música clásica).
- National Poetry Library (con una amplia colección de poesía).
- Southbank Centre Archive Studio (un archivo accesible al público para consultar sus colecciones).

Desde 1994, South Bank ha ido experimentando cambios físicos sustanciales, acompañados de una continua transformación en la actitud respecto al área —por parte tanto de los residentes locales como de los empleados—. Muchas de las mejoras que se han planificado ya se han llevado a cabo o están en proceso de implantación, posibilitando una mejora continua.

Tal como se puede comprobar en las encuestas realizadas por MORI, a finales del siglo XX, los residentes locales y empleados de la zona ya recalcaban la importancia que tenía el dotar al Distrito de nuevas instalaciones que lograran, entre otras cuestiones, mejorar la calidad del aire. Y entre las acciones que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo, se puede comprobar cómo la creación de nuevas zonas verdes y jardines tiene un papel fundamental en esta línea de mejora.

> Surveys by MORI of local residents and employees have underlined the importance of also securing new and improved community facilites together with better shopping, air quality and litter control. Better air quality can be achieved by reducing the amount of traffic moving through the area and giving priority to low emission public transport initiatives[4] (AA.VV., 1994: 3).

Este Distrito Cultural es otro claro ejemplo de la revitalización de espacios gracias a las manifestaciones artísticas y culturales, convirtiendo un área desolada y con edificaciones derruidas tras la guerra en una de las zonas más vibrantes de la ciudad. El Festival of Britain nació, sobre todo, como una forma de conmemorar el primer centenario de la Gran Exposición de 1851. Ligado al comercio y la cultura, este festival quería demostrar la recuperación de la guerra, invitando a otras naciones a que participaran con sus exposiciones.

Su director, Gerald Barry, quería que el Festival no pusiera su foco únicamente en Gran Bretaña, sino más concretamente en el propio pueblo, ligado, a su vez, a su disfrute y expresión. “The overall intention of the Festival o Britain was that, through its diversity, the people who visited its various manifestations should not only be entertained but also educated; people were in fact encouraged to come expecting to be educated”[5] (Banham y Hillier, 1976: 72).

[4] Las encuestas realizadas por MORI a residentes y empleados locales han subrayado la importancia de asegurar también nuevas y mejores instalaciones comunitarias junto con mejores compras, calidad de aire y control de basura. Se puede lograr una mejor calidad de aire reduciendo la cantidad de tráfico que circula por el área y dando prioridad a las iniciativas de transporte público de bajas emisiones (traducción propia).

[5] La intención general del Festival de Gran Bretaña era que, a través de su diversidad, las personas que visitaban sus diversas manifestaciones no solo debían entretenerse, sino también educarse; de hecho, la gente se animó a venir esperando aprender (traducción propia).

Además de tratarse, actualmente, de una zona donde la diversidad y la cultura está presente a cualquier hora del día –ofreciendo comida callejera, venta de libros, zonas de esparcimiento abiertas al público, areneros, bancos y todo tipo de mobiliario urbano que facilitan el esparcimiento del público–, volvemos a localizar importantes espacios que apuestan por la sostenibilidad y la participación turístico-ciudadana para su desarrollo y mantenimiento. Un claro ejemplo de ello es el jardín ubicado en la azotea del Queen Elizabeth Hall, conocido como el Queen Elizabeth Hall Roof Garden (*Fig.4*) y diseñado y construido en el año 2011 por Eden Project[6], junto con:



Fig. 4 - Queen Elizabeth Hall Roof Garden.
Fuente: Elaboración propia (2017)

- Southbank Center.
- Grounded Ecotherapy.
- St Mungo's, la cual consiste en una organización benéfica, cuyo principal objetivo es poner fin a la situación de aquellas personas que se encuentran sin hogar (https://www.mungos.org/).
- NOAH, una agencia independiente destinada a la creación, desarrollo y mejora de marcas (https://noahlondon.com/).

En el Queen Elizabeth Hall Roof Garden, el viandante puede consultar —mediante diferentes paneles— no solo el origen del jardín, sino los agradecimientos a diferentes personas y organizaciones que han ayudado a su desarrollo y mantenimiento. También se indica cómo colaborar para conseguir que el jardín crezca y se amplíe, gracias a la donación de 5 libras mediante un mensaje de texto, especificando detalladamente a qué irían destinadas: 3 paquetes de semillas; 1 bolsa de compost; 18,5 litros de fertilizante; 90 macetas y 2 plantas.

Actualmente, su mantenimiento es posible gracias a la involucración de diferentes voluntarios, tanto adultos como niños —pertenecientes a escuelas locales—. No obstante, uno de los grupos que más destacan, desde abril de 2011, es Grounded Ecotherapy, destinado a la recuperación y bienestar mental y dirigido por la Asociación Providence Row Housin donde la jardinería es una vía para involucrar a las personas adultas que han experimentado problemas de desamparo, salud mental y diferentes adicciones, permitiendo, a su vez, integrarse en la comunidad (http://groundedproject.org/).

Además de ser un espacio de esparcimiento y de encuentro donde disfrutar de las vistas al río Támesis y el *skyline* de Londres en un entorno natural, en este jardín se encuentra un bar-cafetería para poder tomar un aperitivo en ese espacio tan singular.

3. CONCLUSIONES

A través de este breve recorrido por los tres Distritos Culturales objeto de estudio, se ha podido comprobar cómo la apuesta por la sostenibilidad no solo sirve para mejorar los índices de contaminación

[6] Organización benéfica educativa, enfocada a conectar con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea, descubriendo cómo trabajar para conseguir un futuro mejor (https://www.edenproject.com/).

del área en cuestión, sino que a través de diferentes propuestas e instalaciones, puede integrarse completamente en el entramado urbano e, incluso, en edificaciones ya construidas.

Nos encontramos ante un claro ejemplo de cómo la creación de espacios verdes permite la introducción de proyectos innovadores que acaban involucrando tanto a la comunidad local como a los turistas. En el caso de Crossbones Graveyard en Bankside, no solo nos encontramos con una cocreación por parte de quienes han decidido participar en el desarrollo del santuario, sino que esta iniciativa ha dado lugar al nacimiento de un jardín que está en continuo desarrollo y mantenimiento, respaldado por organizaciones como Better Bankside o de asociaciones como Friends of Crossbones Graveyard. Un espacio que además, ha llegado a convertirse en un recurso turístico, formando una de las visitas indispensables del Distrito.

Por otro lado, Gibbon's Rent posibilita una vía de escape ante el bullicio, los vehículos y las edificaciones de London Bridge. En su interior, un auténtico jardín con áreas para el esparcimiento del ciudadano o el turista permite una rápida desconexión, ofreciendo el intercambio de literatura a través del pequeño armario-librería que alberga en su interior. Además de Gibbon's Rent, Team London Bridge ha puesto en marcha otras instalaciones sostenibles como Fair Street Green Wall y Greenwood Theatre Pocket Park. Espacios verdes que permiten un desarrollo sostenible, pero también una concienciación ciudadana al educar e informar a la comunidad de todas las acciones desarrolladas y su efecto positivo, tanto en el Distrito como en la sociedad. Acciones que vuelven a repetirse en el Distrito de South Bank, mediante la puesta en marcha del Queen Elizabeth Hall Roof Garden, que sigue en desarrollo y crecimiento gracias a la participación voluntaria de la sociedad.

Además, la continua creación de espacios y la experimentación de nuevas sensaciones, ligadas al desarrollo sostenible de los Distritos, ofrecen un turismo creativo beneficioso para la revitalización de aquellas áreas que aún siguen en desuso u obsoletas tras la fuerte desindustrialización —la cual dejó tras de sí edificaciones y zonas decaídas e inmersas en la contaminación—. Gracias a la creación de diferentes aplicaciones móviles como Blippar o Green Pathways, es posible el descubrimiento de los Distritos desde nuevas perspectivas, permitiendo la involucración directa del individuo –personalizando, incluso, las rutas y espacios que quiera visitar–.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1994). *Designing the future of South Bank.* London: Academy Editors.

BAINS, H. (2011). *Industrial (dis)order: responding to a city in decline-perspectives and practices on adaptive reuse for cultural purpose in London (1975-2000).* Londres: History of Design MA Royal College of Art / Victoria & Albert Museum.

BANHAM, M. y HILLIER, B. (1976). *A Tonic to the Nation. The Festival of Britain, 1951*. London: Thames and Hudson.

Better Bankside (s.f.). Disponible en *http://www.betterbankside.co.uk/*

BLAZWICK, I. y WILSON, S. (eds.) (2000). *Tate Modern. The handbook*. Londres: Tate Publishing.

BRANDON, D. y BROOKE, A. (2011). *Bankside. London's original district of sin*. Great Britain: Amberley.

DONOFRIO, J. T. (2007). *Preservation as a Tool for Waterfront Revitalization: Design, Management, and Financing Solutions from Vancouver, Boston, and London*. Disponible en *https://www.researchgate.net/publication/303970500_Preservation_as_a_Tool_for_Waterfront_Revitalization_Design_Management_and_Financing_Solutions_from_Vancouver_Boston_and_London*

Eden Project (s.f.). Disponible en *https://www.edenproject.com/visit*

GOLDEN, G. (1951). *Old Bankside*. Londres: Williams & Norgate LTD.

GOMBRICH, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.

HARRIS, A. (2010). "Honouring The Outcast Dead: The Cross Bones Graveyard" en *Interfaith & Social Change: Engagements from the Margins conference*. Winchester: Winchester University. Disponible en *http://www.thegreenfuse.org/papers/Cross_Bones/Cross_Bones.pdf*

HEWETT, I. (2007). *London's South Bank: The walk of life.* Disponible en *http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3667140/Londons-South-Bank-The-walkof-life.html*

MAITLAND, R., NEWMAN, P. (2004). *Distinctive places in the reconfiguration of London tourism.* Disponible en *http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/477/1/Maitland_,_Newman_2004_final.pdf*

Merge Festival (s.f.). Disponible en *http://mergefestival.co.uk/*

NOAH (2020). Disponible en *https://noahlondon.com/*

PANOFSKY, D. y PANOFSKY, E. (1975). *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barcelona: Barral.

PANOFSKY, E. (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.

PÉREZ ASPERILLA, E. (2016). "Los cinco sentidos en el Distrito Cultural: aplicación del Atlas Multisensorial en Bankside" en CHAVES MARTÍN, M. A. y LORENTE, J. P. (Eds.), *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Madrid: Icono, 14. Pp. 229-252.

__(2017a). "Las mujeres-ganso de Crossbones Graveyard" en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. Nº 12. Pp. 307-324. Disponible en *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093803*

__(2017b). "Transformando Bankside" en PÉREZ, E. M.; MARTÍNEZ, E., y SILVA DOS SANTOS, F. C. (Eds.) *GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Pp. 869-875. *Disponible en* https://riunet.upv.es/handle/10251/106968

__(2018). La implicación de los cinco sentidos en la conformación del Distrito Cultural. Bankside, London Bridge y South Bank (Londres) en CHAVES MARÍN, M. A. y TEJEDA MARTÍN, I. (Eds.), *Distritos Culturales y Revitalización Urbana*. Madrid: Icono, 14. Pp. 179-199.

Peter William Holden (2015). Disponible en *http://www.peter-william-holden.com/*

POWELL, K. (2004). *City Reborn. Architecture and Regeneration in London, from Bankside to Dulwich*. Londres: Merrell.

PUDNEY, J. (1951). *Music on the South Bank. An appreciation of the Royal Festival Hall*. London: Max Parrish.

REILLY, L. y Marshall, G. (2001). *The story of Bankside. From the River Thames to St. George's Circus*. Londres: London Borough of Southwark.

RENDLE, W. (1878*). Old Southwark and its people*. London: W. Drewett.

RIPA, C. (1987). *Iconología I.* Madrid: Ediciones Akal. Tomo I.

ROBERTS, H. y GODFREY, W. H. (1950). *Survey of London.* Volumen XXII: Bankside (the parishes of St. Saviour and Christchurch Southwark). Londres: London County Council.

SABBAGH, K. (2000). *Power into Art. Creating Tate Modern, Bankside*. Londres: Penguin Press.

Southbank Centre (2015). Disponible en *http://www.southbankcentre.co.uk/*

SPALDING, F. (1998). *The Tate. A History*. London: Tate Gallery Publishing.

SPARKS, R. (2013). About never records. *The Never Records Website.* Disponible en *http://tedriederer.samexhibit.com/pages/about-never-records*

St Mungo's. Ending homelessness. Rebuilding lives (2017). Disponible en *https://www.mungos.org/*

TATE (9 de octubre de 2014). *TateShots: The Merge*. [Archivo de vídeo]. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=dvGA264tAuk*

Team London Bridge (s.f.). Disponible en *https://www.teamlondonbridge.co.uk/home*

TED (2 de septiembre de 2012). *Before I die I want to… Candy Chang*. [Archivo de vídeo]. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=uebxIIrosiM*

WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

__(2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza editorial.

WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS (s.f.). *Bankside urban forest*. Disponible en *https://app.box.com/s/3u2q32kta8l74qn848yt*

CAPITAL CULTURAL Y CAPITAL FINANCIERO: ENCUENTROS Y TENSIONES A TRAVÉS DEL ARTE EN LONDRES

Cultural Capital and Financial Capital: Encounters and Tensions Through Art in London

Gracia Ramírez Cruz
University of the Arts London
graciaramirezcruz @yahoo.ac.uk

Resumen

Esta comunicación explora el carácter del arte y la cultura contemporánea en dos distritos limítrofes de Londres cuyas características sociales, económicas y culturales son aparentemente opuestas pero que se han ido acercando más recientemente. Aquí demuestro cómo el arte, en la forma de murales, esculturas y aspectos visuales del medio urbano acercan la identidad de estas zonas. Primero, me centro en la City, donde mayor diversidad de patrimonio histórico y cultural se puede encontrar. Desde los años ochenta se ha convertido en un centro financiero global cuyo funcionamiento ha alterado el tejido urbanístico y las prácticas culturales de la zona. Su estética ha cambiado rápidamente debido a la construcción de rascacielos y la instalación de arte contemporáneo en espacios públicos o semipúblicos. El distrito de la City linda con Shoreditch y Hackney, que es el otro foco de mi atención. Estas antiguas zonas industriales se han revitalizado como distritos creativos, con negocios independientes, galerías, espacios de arte y diversas ofertas de ocio y turismo. A través de un examen de los encuentros visuales facilitados por el arte entre los dos distritos busco reflexionar sobre la deriva cultural de Londres, discutiendo la importancia de los códigos visuales y verbales empleados en el arte y la publicidad para facilitar dichas transformaciones a la vez que esclarezco conflictos latentes.

Palabras clave

Patrimonio, gentrificación, distritos financieros, distritos creativos, arte público, arte urbano.

Abstract

This paper explore the character of contemporary art and culture in two neighbouring districts in London whose social, economic and cultural features are seemingly opposed but recently have become increasingly similar. I demonstrate how art, in the shape of murals, sculptures and visual elements of the built environment bring closer together the identity of these two districts. First, I focus on the City, where more diversity of historical and cultural heritage of London can be found. Since the eighties it has become a global financial centre whose workings have altered the urban fabric and cultural practices of the area. Its aesthetics have changed dramatically due to the construction of skyscrapers and the installation of contemporary art in public and semi-public spaces. The City borders with Shoreditch and Hackney, which are the other focus of my attention. These were industrial areas that have become gentrified as creative districts, with independent businesses, galleries, art spaces and various opportunities for leisure and tourism. Through an examination of visual encounters facilitated by art between the two districts I aim to reflect on London's cultural fate, discussing the importance of visual and verbal codes employed by art and publicity to ease such transformations, at the same time that I point to latent conflicts.

Keywords

Heritage, gentrification, financial district, creative districts, public art, urban art.

1. LA CIUDAD EN TRANSFORMACIÓN

Esta comunicación busca entender por un lado cómo las ciudades están evolucionando en el actual contexto neoliberal de creciente privatización y desregularización, y por otro de la necesidad de entender no sólo la implicación, pero también las consecuencias para el arte y la cultura en dicho cambio. En particular, me centro en dos distritos de Londres donde el patrimonio cultural, la arquitectura y el arte en espacios públicos son marcadores de la experiencia y la identidad visual del entorno, y cuyo reconocimiento como parte del capital cultural de la ciudad ha acelerado los procesos de transformación socioeconómica y exclusión urbanos que han venido a denominarse procesos de gentrificación y que aquí interrogo desde el punto de vista de la homogeneización cultural.

El contexto en el que sitúo este estudio es el de la crisis multidimensional que acecha Londres en la actualidad, una crisis ya acuciante antes de la pandemia global del coronavirus y que ahora se presenta todavía más inquietante. Entre los factores contribuyentes a esta crisis se encuentran las transformaciones neoliberales que hacen disminuir el gasto público y aumento de la privatización y la desregularización. Este contexto ha dado lugar a mayor desigualdad socioeconómica en el entorno urbano, lo que se manifiesta en una crisis de vivienda donde mucha de la existente y de nueva construcción en zonas céntricas tiene altos precios, impulsando a mucha gente que trabaja en servicios esenciales y con salarios bajos en la ciudad a buscar alojamiento en zonas más baratas y frecuentemente alejadas del centro urbano, lo que a su vez repercute en el gasto económico en transporte, contaminación y estrés, y exacerba todavía más la división socio-espacial.

Este contexto neoliberal ha dado también lugar a mayor número de espacios pseudo-públicos, donde sanitización, seguridad y vigilancia son de gestión privada, cuyos recursos y patrones de gobernanza no son necesariamente representativos de la población y son más difíciles de escudriñar. Por otro lado, aunque quizá estas cuestiones se escapan del foco de esta comunicación, pero no por ello son asuntos menos importantes, estos cambios y creciente desigualdad están ocurriendo en medio de importantes transformaciones tecnológicas en las ciudades y la extensión de la “datificación” del comportamiento y la vida social con finalidades extractivas, que suponen un incremento de la vigilancia de la vida pública y privada por parte de corporaciones. Por otro lado, nos encontramos en medio de una emergencia climática cuyos efectos podemos notar a gran escala pero sigue costándonos cambiar nuestro comportamiento para atajarla. Como colofón, la pandemia global de los últimos meses ha puesto en cuestión muchos de los modos de vida y trabajo, que para bien o para mal, estábamos acostumbrados en las ciudades.

Proviniendo de la disciplina de los estudios culturales y de comunicación audiovisual, mi propósito es mirar más de cerca al fenómeno de la homogeneización de códigos visuales y también verbales en lugares aparentemente dispares, pero que veo relacionados con los procesos de transformación y gentrificación. Este fenómeno se puede apreciar en muchas ciudades en Europa y más allá, por eso es necesario ubicarlo dentro de lo que me atrevería a decir la globalización neoliberal aun a riesgo de que el término globalización borre las diferencias y el carácter específico de muchos de estos procesos. Para evitar esto mi análisis atiende a estas transformaciones a nivel local de Londres entendiendo que si bien, dichas transformaciones sociales y económicas son hasta cierto punto endémicas de las dinámicas urbanas a través de los siglos, en los últimos años, se han acelerado, y el neoliberalismo ha hecho de la crisis y la renovación un espectáculo en sí mismo. Reconozco también que mi deseo de entender estos fenómenos parte de mi propia experiencia de vivir en la zona, transitar y observar día a día la ciudad, siendo yo misma partícipe y motor de dichos cambios.

2. CAPITAL FINANCIERO Y ARTE EN LA CITY DE LONDRES

Mi recorrido por el paisaje cambiante de Londres empieza en el distrito de la City, el centro comercial y cívico más antiguo al Este de la ciudad, y que se distingue de Westminster, al Oeste, que tradicionalmente ha sido asiento del poder religioso y político de la nación. En la City actualmente podemos encontrar restos bien conservados de ese pasado como un anfiteatro romano bajo el Guildhall, el edificio representativo de la antigua asociación de gremios, un templo mitraico, restos de una muralla medieval,

de la antigua judería, numerosas iglesias renacentistas, la catedral de St. Paul, etc. Quepa decir que el distrito de la City se gobierna de una forma un tanto diferente al resto de Londres y del Reino Unido ya que tradicionalmente el gobierno local es elegido a puerta cerrada por los miembros de una corporación compuesta por representantes de las grandes compañías domiciliadas en el distrito, de modo que es un gobierno autoregulado en el que solo un pequeño porcentaje de los representantes son elegidos públicamente por ciudadanos allí censados. La City también tiene sus propios jueces, impuestos y policía. Este es un privilegio que se estableció respecto a la corona por la importancia comercial del distrito y que se remonta a tiempos medievales. Desde luego, que este estatus es una excepción respecto a otros ayuntamientos ya que The City of London Corporation, como se llama el cuerpo gobernante, no tiene que rendir cuentas al Parlamento, más bien al contrario, tiene una influencia significativa sobre este a través de una figura representativa que se sienta detrás del portavoz de la Cámara de los Comunes y que cuando se debate legislación pública hace presión para que se recuerden los intereses y privilegios del importante sector comercial y financiero ubicado en la City. Esta excepcionalidad convierte al distrito en un poderoso lobby además de paraíso fiscal.

En lo que se refiere a desarrollo urbanístico de construcciones, planes de conservación y desarrollo de espacios públicos, la City tiene poder para hacer presión y conseguir que se ignoren las leyes de ordenación urbanística y protección del patrimonio, que si son aplicables en el resto de la ciudad. Esto es evidente en el cambio de perfil que hemos apreciado en los últimos años. Desde los ochenta, la importancia global del distrito financiero ha crecido, habiéndose acelerado más en los últimos diez años. El patrón que ha emergido es el de una ciudad de creciente altura vertical, ignorando regulaciones que prohíben construir más alto de edificios que sean considerados patrimonio. El perfil emergente tiene sin lugar a duda gran singularidad de formas al estar dominado por edificios con pretensiones icónicas que reciben apelativos cariñosos como el rayador de queso, el pepinillo, el walkie talkie, la lata de jamón, el pintalabios, la embarazada, la astilla, etc. Cabe destacar el aspecto escultórico del diseño, quizá impulsado por un sentimiento barroco que exalta la acumulación y el poder a gran escala y busca despertar admiración por la gran hazaña arquitectónica y de ingeniería. Además, algunos de estos edificios son diseñados por estudios internacionales de arquitectos famosos o “starquitects” que dan mayor estatus global a los proyectos, por lo que es más fácil que uno se olvide de que se saltan algunas normas en cuanto a protección del patrimonio o que se pierda espacio público. Sirva como ejemplo la construcción de la sede del Banco Rothschild por OMA, donde se edificó sobre pilotes una estructura de patio para aprovechar en espacio aéreo sobre una vía donde había derecho de paso público entre dos iglesias y que ahora la seguridad privada del edificio cierra al paso una vez al año y lo documenta para que al cabo de cien años registrando este cierre, el uso público de esa vía se discontinúe.

Pero antes de atender a los procesos de expansión de la City más allá de sus bordes y como han adaptado las normas a sus propios intereses, es necesario examinar el carácter del arte público en este entorno urbano. Desde el 2010, “Sculpture in the City” ha sido iniciativa financiada por el gobierno local que lleva el trabajo de artistas reconocidos a espacios públicos, semipúblicos o de tránsito. Algunas obras se convierten en instalaciones permanentes mientras que otras son “invitadas” solo por un año. Entre las primeras hay algunas que presentan un diálogo crítico con el espacio urbano, tal y como hace destacar *The Same for Everyone* (Nathan Coley, 2017), que consiste en una frase escrita con tubos de neón sobre un andamio. Esta obra se sirve del lenguaje publicitario en espacios públicos para evocar significados ambiguos: una pregunta retórica, una ironía, cinismo, aspiración o demanda. De forma parecida, *Arcadia* (Leo Fitzmaurice, 2019) usa los códigos de la señalética urbana y su función de organizar el espacio para evocar ideas más poéticas y utópicas, creando un contraste o paradoja con el espacio cotidiano circundante.

La capacidad de la City de amoldar normas y leyes a sus propios intereses se hace evidente en la expansión de sus límites territoriales más allá del distrito que originalmente ocupaba una milla cuadrada. Este es el caso del gran desarrollo urbanístico que supuso Canary Wharf, cuya construcción empezó en los años ochenta impulsado por el gobierno de Margaret Thatcher y que se benefició de exenciones fiscales y otras prebendas que buscaban revivir la decaída zona portuaria. Hoy día Canary Wharf es un cúmulo de rascacielos de ángulos rectos y calles trazadas en rejilla que recuerdan más a Manhattan o Toronto en los años ochenta que a las formas caprichosas de la actual City y mucho menos al pasado

portuario del antiguo imperio. Aunque se sitúe otro distrito, en este caso Tower Hamlets, uno de los más pobres de Londres, Canary Wharf bien puede considerarse un satélite gobernado por la City, ya que el conjunto inmobiliario es propiedad privada y se administra centralizadamente. Iniciativas culturales y artísticas también son gestionadas privadamente. Aunque sería interesante analizar la identidad visual y elementos participativos de actividades tales como Winter Lights, esto ocuparía otra ponencia completa así que sea suficiente mencionar aquí a Canary Wharf como un ejemplo del poder de expansión de la City en la distancia gracias a un contexto de desregularización y de promoción de la iniciativa privada. Ahora es momento de mirar más de cerca las zonas que hacen límite directo con la City: Shoreditch y Hackney, zonas de pasado industrial donde el arte y la cultura han sido motor primero de regeneración y ahora principalmente de exclusión. Lo que me interesa el lenguaje visual y apelaciones a la creatividad que se concentran en determinadas zonas de desarrollo inmobiliario, elementos que cuando no son decorativos, o pensados para la atracción turística y comunicación promocional, buscan amortiguar el carácter exclusivo de los cambios introducidos en estas zonas que antes estaban abandonadas.

3. SHOREDITCH: CULTURA URBANA, PUBLICIDAD Y CONSUMO

Shoreditch y Hackney son las zonas colindantes de la City, urbanizadas principalmente en el s. XIX como áreas de almacenaje e industria de manufacturas textiles, de madera y pinturas. También contaba con zonas de embarcaderos en algunos puntos del canal por donde anteriormente se transportaban mercancías. Durante los años cincuenta y sesenta fueron zonas de asentamiento de muchos inmigrantes del Imperio Británico que fueron a ayudar en la reconstrucción del país después de la Segunda Guerra Mundial. Pero la industria se desmanteló y las zonas sufrieron abandono y pobreza durante los años setenta y ochenta. Durante mucho tiempo se permitió “okupar” o pagar poco por grandes espacios lo que atrajo a artistas a montar estudios y que a su vez involucró a emprendedores que abrieron pequeños negocios. En muchos de estos espacios urbanos proliferaba el graffiti, cubriendo las arcadas de las vías del tren, edificios abandonados y almacenes donde se frecuentemente se organizaban fiestas alternativas o raves. Durante mucho tiempo no hubo inversiones directas, pero las transformaciones se hicieron más visibles alrededor del 2005 con galerías, estudios, tiendas independientes a pie de calle e incrementó en los años siguientes con el anuncio de los Juegos Olímpicos de Londres del 2012 que anticipó que el este de la ciudad se convertiría en una zona de importantes inversiones en distintos tipos de infraestructuras.



Fig. 1 - Ornamentos industriales en el complejo Bishopsgate. Fuente: Elaboración propia (2019)

Una de las zonas de encuentro y contraste más grande entre la City y Shoreditch es Bishopsgate y Broadgate Circus. Este es un complejo urbanístico que incluye varios edificios y la zona peatonal más grande del centro de Londres. El diseño incorpora elementos decorativos que referencian formas industriales e infraestructuras colindantes de una forma espectacular a través del uso de materiales de alta calidad e iluminación (*Fig. 1*).

Destaca también el diseño geométrico de plazas, áreas de descanso y tránsito, donde hay múltiples ofertas de ocio y consumo como restaurantes, bares y hasta la oportunidad de hacer rápel en uno de los rascacielos. En todo el complejo limpieza y seguridad son privadas. En materiales promocionales, la finca se presenta a sí misma como el lugar de encuentro entre finanzas e innovación. El arte aparece en lobbies de edificios y espacios abiertos con piezas reconocibles de grandes figuras internacionales como la grácil *Venus de Broadgate* (1990) de Fernando Botero, las reconocibles planchas de corten de Richard Serra

que en *Fulcrum* (1986) evocan las alturas y estructura de los edificios colindantes o las icónicas liebres de Barry Flanagan. Mientras que la presencia del arte es patente, no me atrevería a decir que este es un arte muy innovador o rompedor pero la retórica de la creatividad, energía y rupturismo es omnipresente en anuncios y promociones.



Fig. 2 - La organización Grafitti Life UK gestiona la creación de murales en sitios públicos para fines artísticos y promocionales. Fuente: Elaboración propia (2020)

Si bien el complejo de Broadgate Circus todavía se considera dentro de la milla cuadrada de la City, el extremo noroeste que está al otro lado de las vías del tren ya es Shoreditch. Ahí se observa que el perfil victoriano de los edificios también está siendo dramáticamente alterado y muchas construcciones esperan permiso para ser completamente demolidos y reedificados. Aquí el grafiti tradicional sigue cubriendo muchas paredes. Pero también se observa como estas prácticas han mutado y forman parte de la cultura del barrio de una manera racionalizada. Este es el caso de muchas de las pinturas de Thierry Noir que se hizo famoso por pintar sus cómicos y coloridos perfiles de caras en el muro de Berlín en los años ochenta. Noir tuvo su galería en Shoreditch, pero dejó el espacio un par de años atrás cuando el alquiler se hizo demasiado caro y pasó a ocupar espacios temporales o "pop-ups" más, flexibles y versátiles. Mientras que el espacio de la galería ha sido recientemente demolido, Noir no ha abandonado totalmente el distrito ya que continua con iniciativas como pintar murales y subastas de obra para una ONG local que apoya el acompañamiento de menores en riesgo de exclusión en la zona, ya que un 26% de la población infantil de Hackney vive en pobreza (Trust for London, 2020).

En esta zona limítrofe también se puede observar como la ideología del ocio y consumo globalizador ha adquirido superficialmente la estética del grafiti en el espacio público. Las paredes de cristal del lobby del "Citizen Hotel" están imprimidas con diseños que evocan el grafismo expresionista y colorismo de las pintadas callejeras, pero su raíz en la cultura urbana popular aquí es redirigida hacia un proyecto decorativo, estereotipado, sanitizado y con visos de permanencia. Es interesante la tensión que se establece entre este espacio situado en frente del todavía cambiante "The Wall of Fame", los muros bajo las vías del tren donde grafiteros siguen peleando por hacerse un sitio y establecer su firma unos encima de otros.

Muy cerca de aquí también se encuentran muros administrados alternativamente como espacios artísticos o espacios publicitarios. Sobre el techo del Village Underground, un legendario club de música electrónica, se ubica la oficina de Grafitti Life UK en unos antiguos vagones del tren pintados y sobre el trasfondo de un mural que satiriza la cultura de consumo (*Fig. 2*).

Grafitti Life UK es una asociación sin ánimo de lucro que encarga murales y piezas a artistas urbanos en espacios públicos, y frecuentemente trabajando con grandes marcas en proyectos de marketing como por ejemplo, pintando publicidad del licor Kalhua, muy apropiado en esta zona de ocio nocturno o la serie de Netflix *Sex Education* cuya audiencia *millenial* transita estas calles. Quizá estos son ejemplos de dudosa originalidad, donde la pintura es copia directa de la publicidad standard y no hay referencias al contexto. La única distinción es el método de recrear la imagen, lo que por otro lado puede ser bien recibido por dar trabajo a pintores y muralistas locales.

Cabe mencionar que si seguimos esta calle limítrofe hacia el noroeste nos encontramos con otro centro neurálgico de la zona: la rotonda de Old Street, también conocida como "The Silicon Roundabout" por la gran concentración de empresas tecnológicas tales como Adobe, Inmarsat además de start-ups. Estas empresas de tecnologías de la información son consideradas parte de las industrias creativas y una importante contribución al PIB británico. La transformación es patente en una de las calles que salen de esta rotonda, City Road, que conecta con la zona de King's Cross. Esta calle ha visto uno de los

desarrollos más acelerados de los últimos años con bastantes rascacielos y edificios singulares como el hotel Montcalm diseñado para absorber turismo de negocios y ocio de fin de semana. Grandes torres residenciales y de oficinas y co-working administradas por corporaciones internacionales han surgido a ambos lados de la calle principal y creando un eje de conexión entre la rotonda y el nuevo "campus" de Google diseñado por Heatherwick en King's Cross.

El centro de la rotonda de Old Street está ocupado por un híbrido de escultura y espacio publicitario donde Google te da los buenos días y el pronóstico del tiempo o Twitter te actualiza sobre los tópicos de conversación que son tendencia entre los usuarios. En un lateral hay otro híbrido de valla publicitaria rodeada de tubos de neón y pantallas que expanden e integran el contenido publicitario con el resto del entorno visual. Aquí la publicidad va dirigida a públicos mixtos, diez segundos anunciando como Alexa de Amazon te toca la música del artista hip hop de moda, seguido por otros diez segundos promocionando la última película de Star Wars, y diez segundos después urgiendo a comprar tickets para las carreras de caballos, un anuncio que claramente va dirigido al público del distrito financiero colindante.

4. HACKNEY: NUEVAS RESIDENCIAS "CREATIVAS" Y PATRIMONIO INDUSTRIAL

Si Hackney vivió una ola de cambio o regeneración debido a la llegada de artistas y creativos de la elite precaria internacional que en su momento aprovecharon los alquileres bajos y disponibilidad de espacios y almacenes para estudios, dicha renovación y la proximidad a la City han atraído inversiones dirigidas a otro público, principalmente en la forma de desarrollos residenciales como apartamentos de uno o dos habitaciones que han subido el precio de la propiedad dando lugar al proceso también conocido como gentrificación que conlleva un desplazamiento involuntario de grupos de salarios bajos y medios. La pobreza media del distrito de Hackney es de un 36%, bastante por encima de la media de Londres de 27% (Trust for London, 2020).

Si hace diez o quince años la cultura fue motor de cambio hoy en día se utiliza más superfluamente como reclamo publicitario. Se hace referencia al diseño y la ingeniería para establecer vínculos con la identidad industrial del pasado, o a la innovación en el arte para conectar con el pensamiento emprendedor de los negocios. Estas referencias son generalmente ornamentales, arreglos cosméticos que sufren amnesia de las condiciones políticas y sociales pasadas y presentes. Sin embargo, son fundamentales a la hora de facilitar ciertos pensamientos y conductas que creen una idea de identidad y pertenencia a través de constructos fluidos y maleables, dando apariencia de ser progresivos por apelar a la innovación, la energía y la disrupción, y usando formas y slogans que buscan dar la sensación de que los intereses de las instituciones y las comunidades, viejas y nuevas, están alineados.

Esto se ve claramente en la política del ayuntamiento en relación al grafiti y al arte de calle o arte urbano. Sobre el primero, el ayuntamiento estipula que lo limpiara si es denunciado en ciertas propiedades o si es ofensivo. Sobre el "Arte de Calle" asume que "algunos miembros de la comunidad ahora consideran que el 'Arte de Calle' realmente contribuye positivamente al medio urbano" (Hackney Council, 2020). Desde este punto de vista hay espacios que se han protegido y pasado a formar parte del patrimonio, aplicando barniz anti-pintura para preservarlos y que no sean vandalizados, y tours por el distrito explican sus historias, significado y el lugar de los autores en el panteón de los artistas urbanos. El ayuntamiento de este modo apoya el arte urbano bajo los correspondientes permisos y muchos comercios encargan piezas para cubrir cierres, sabiendo que el ayuntamiento mirará que su contenido no sea ofensivo o contencioso. Hay murales que sin duda hacen más atractivos enclaves donde las nuevas construcciones van dirigidas a clientes de más alto nivel socioeconómico. Estos nuevos desarrollos no incluyen un porcentaje de viviendas a precios asequibles, pero son permitidos por el ayuntamiento cuando los constructores pagan por proyectos más asequibles o de carácter público en otras zonas menos codiciadas.

En Hackney también vemos como se ha fetichizado la creatividad para vender apartamentos. Como ejemplo, el edificio de "The Fisheries" de diseño bastante singular, es de carácter mixto ya que incluye espacios de trabajo sin tabiques, mesas compartidas, estudios de fotografía y grabación de podcasts, y otras diversiones como un tobogán. En comparación con lo que veíamos en Shoreditch, este edificio



Fig. 3 - Un nuevo desarrollo residencial y de oficinas junto a un antiguo edificio industrial. Fuente: Elaboración propia (2020)

es visualmente más considerado con el entorno en cuanto a alturas y referencia el entorno al tomar ciertos elementos del lenguaje del complejo industrial de en frente (*Fig.3*).

Este modelo de uso mixto que mezcla vivienda con espacio de trabajo "flexible", lo he visto vacío desde que abrió en el 2018 (y me parecía arriesgado antes de que el coronavirus nos dejara a muchos trabajando desde casa), pero como modelo lleva unos años proliferando en este enclave del barrio con desarrollos aledaños cuya publicidad tiene logos y slogans como los de corporaciones tipo We Work, usando frases que enfatizan la conciliación de la vida laboral y personal, el carpe diem, la motivación intrínseca del trabajo e ideas de nueva comunidad flexible, aunque sin dejar de notar que dichas comunidades y actividades son exclusivas para miembros.

En este contexto de multiplicación de nuevas comunidades que excluyen a las existentes, los sitios de ocio son fundamentales. A cinco minutos de estos desarrollos se encuentra Mare Street Market que abrió sus puertas en 2018. Esta es una conversión de un antiguo edificio de oficinas y atención al público del ayuntamiento que ahora contiene un restaurante, bar, peluquería, pequeñas tiendas de discos, plantas y decoración. Estos espacios que alojan "marcas independientes y bienes locales" funcionan como filtro y motor de gentrificación ya que la oferta y precios de consumo no son asequibles. La reconversión enfatiza elementos de la construcción anterior como el cemento y el ladrillo que en este entorno de consumo selecto se convierten en algo "chic", borrando el pasado público y funcional del edificio. En frente del mercado de Mare Street el año pasado aparecieron tres murales aprobados por el ayuntamiento, uno de ellos, quizá el más político, es del reconocible Obey cuyo slogan apela genéricamente a una "humanidad por la que merece la pena luchar", haciendo referencia una amenaza difusa e involucrando al colectivo amplio y también impreciso del "nosotros" en la responsabilidad del futuro (*Fig. 4*).



Fig. 4 - Mural de Obey en Hackney. Fuente: Elaboración Propia (2020)

En el contexto neoliberal, cuando todos los elementos del entorno urbano son privatizados y "comodificados", el arte y la cultura, con sus connotaciones de libertad, disfrute e innovación, son usados para avanzar intereses privados. En el caso de Hackney, ciertas formas de apelar a la comunidad intentan amortiguar el cambio y mediar la dificultad de pertenecer cuando la vida en efecto es desigual y transitoria. El arte y la cultura de este cosmopolitanismo neoliberal adquiere tintes superfluos y homogéneos para dar apariencia de reconciliación de las tensiones y contradicciones que nos atraviesan.

BIBLIOGRAFÍA

Trust for London (2020), *Hackney Poverty and Inequality Indicators.* Disponible en <*https://www.trust-forlondon.org.uk/data/boroughs/hackney-poverty-and-inequality-indicators/*> [09/03/2020].

Hackney Council, (2019) Hackney Graffiti Policy. Disponible en <*https://hackney.gov.uk/graffiti*> [12/06/2020]. Mi traducción.

EL DISTRITO CULTURAL DE SONGZHUANG: CAPITAL DEL ARTE CHINO

The Songzhuang cultural district: capital of Chinese art

Daniela Reyes Marcos
Universidad Internacional de La Rioja
daniela.reyesmarcos@unir.net

Alfonso da Silva López
Universidad Internacional de La Rioja
alfonso.dasilva@unir.net

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es establecer la relación existente entre la presencia de los artistas instalados en el distrito artístico de Songzhuang en Beijing, reconocido por el Gobierno Chino en el año 2006 como enclave de la industria cultural, y su revitalización urbana. Sirviéndonos de dos estancias realizadas durante los años 2010 y 2013, se llevaron a cabo una serie de registros fotográficos que dan cuenta del urbanismo y la arquitectura, además de aspectos sociales y culturales significativos en el desarrollo del trabajo de los artistas. Las conversaciones y entrevistas no oficiales con artistas chinos "residentes" y "no residentes" del distrito, resultaron concluyentes a la hora de interpretar la realidad y exigencias a las que se enfrentan cotidianamente. Se concluye que la presión urbanística y las decisiones políticas que provocaron el desalojo y demolición de otros asentamientos artísticos, como la villa de artistas de Yuanmingyuan, propició la transformación de esta zona desde una modesta economía agrícola a un distrito cultural, epicentro de importantes transacciones económicas a nivel mundial en el mercado de arte.

Palabras clave

Songzhuang, arte contemporáneo chino, Yuanmingyuan, industria cultural, barrios artísticos, Li Xianting.

Abstract

The main objective of this paper is to establish the relationship between the presence of the artists established in the Songzhuang art district in Beijing, recognized by the Chinese Government in 2006 as an enclave of the cultural industry, and its urban revitalization. Based on two artistic residences carried out during the years 2010 and 2013, a series of photographic records were made that show the urban planning and architecture, as well as significant social and cultural aspects in the development of the artists' work. The conversations and unofficial interviews with "resident" and "non-resident" Chinese artists in the district were conclusive when it comes to interpreting the reality and demands they face daily. It is concluded that the urban pressure and political decisions that led to the eviction and demolition of other art settlements, such as the artists' village of Yuanmingyuan, led to the transformation of this area from a modest agricultural economy to a cultural district, the epicenter of important economic transactions in the art market worldwide.

Keywords

Songzhuang, chinese contemporary art, Yuanmingyuan, culture industry, art districts, Li Xianting.

1. EL COLOR DEL TÉ

Xu Hong, artista residente en Songzhuang, nos explicó que el té se bebe según el color del cielo. Por la mañana se consume el té más claro para terminar por la noche con el más oscuro. La costumbre entre los artistas es ofrecerle al visitante del taller un té, ya sea para entablar una conversación o hacer negocios. Entre visitas y enrevesados diálogos hemos podido conocer, entre otras muchas cuestiones, la historia de Xu, que es similar a la de miles de artistas chinos. Comenzó a pintar desde niño y recibió formación de varios maestros incluyendo a su abuelo, también pintor y calígrafo. Posteriormente completó su educación formal en la escuela de artes decorativas de su ciudad, situada a más de dos mil kilómetros de la capital, en Jilin. A sus 44 años, Xu Hong estudiaba cada día para lograr su objetivo: convertirse en un artista cotizado y triunfar en el mundo altamente competitivo del arte. Para ello, además debía formarse durante cuatro años con varios maestros de caligrafía, pintura, pintura de abanicos, paisajes, entre otros estilos. En unos meses, comenzaría una nueva etapa como alumno de uno de los mejores pintores de paisajes de China: Fan Yang. Este fue su primer éxito debido a que el maestro solo admitía a 30 alumnos por año. La cotización de Fan Yang ascendía a 70.000 yuanes por 33x33 cm. de pintura, unos 8.750 euros (Culture and Art Publishing House, 2010). Fueron cientos los artistas que intentaron ese año estudiar con él como nos relató Xu, pero solo unos pocos lo consiguieron.

Ma Yubao, su maestro de caligrafía nos invitó a tomar el té en su estudio. Era una ocasión especial, puesto que el té que se serviría estaba considerado como uno de los de mayor calidad en China. Mientras Xu lo preparaba, Ma Yubao nos enseñaba su trabajo y comentaba un par de obras de caligrafía desplegadas en el suelo con la esposa de Xu. Le enseñaba a entender por qué esas obras no eran del todo perfectas. Es un artista importante ya que ocupó el lugar 210 de 459 pintores seleccionados de entre cientos de miles en *The fourth China Caligraphy Lanting Awards* del año 2013 (Museo Nacional de Arte de China, 2020). Nos despedimos agradecidos por su invitación y accedimos a fotografiarnos como muestra de nuestra estadía en su taller, ritual al que ya nos estábamos acostumbrando. Los artistas exhibían las fotos de visitantes occidentales para demostrar que recibían clientes extranjeros, fuésemos o no compradores.

En Songzhuang el artista y sus familias residen en el mismo lugar en el cual trabajan. En este detalle cotidiano no hay excepciones. A diferencia de la vivienda-estudio de Xu, la de su maestro era mucho más grande y estaba situada en una urbanización moderna y de lujo. Entre calles polvorientas y edificios en plena construcción, los artistas mejor cotizados levantaban sus viviendas-estudios, valladas con toda clase de artilugios de protección y vigilancia. Sin embargo, otros vecinos de este barrio vivían en auténticas chabolas, en una situación de extrema pobreza y en condiciones precarias.

Xu trabajaba en su pequeño apartamento junto al nuestro, ubicado en el terreno donde antaño habría una vivienda familiar, reconvertida en cuatro apartamentos, tres de los cuales eran alquilados y uno estaba reservado al “propietario”. Los apartamentos eran cómodos y el alquiler razonable. Todos se distribuían en dos habitaciones, un baño, una cocina y una sala amplia donde veíamos cada día como surgían nuevas obras de paisajes montañosos en diferentes formatos. La gran mesa que nos recibía en la sala hacía las veces de comedor y mesa de trabajo. En un costado, los pinceles y las tintas de Xu, así como otros instrumentos de trabajo le seguían allá donde estuviera pintando en una pequeña mesita auxiliar con ruedas. Sus composiciones estaban suspendidas sobre una pizarra metálica forrada con fieltro, adheridos con imanes cubiertos de cerámica para no dañar el papel de arroz. De esta forma, quedaban expuestos a la vista, lo que le permitía analizarlos para continuar trabajando sobre ellos.

1.1. Historia de Songzhuang

Songzhuang pertenece al distrito de Tongzhou, ubicado a unos 20 kilómetros del centro de Beijing. Para acceder a este barrio se traspasa un arco metálico de grandes proporciones sobre el cual se da la bienvenida al visitante en inglés a la ciudad industrial de las artes. El metro aún no había llegado por lo que todos los desplazamientos a la zona centro se realizaban en autobuses que tardaban una hora aproximadamente en llegar a la terminal de Guomao, el distrito de negocios de la capital.



Fig. 1 - Arco de entrada al distrito artístico de Songzhuang
Fuente: Elaboración propia (2010)

La economía de Songzhuang estuvo basada, antes de la llegada de los artistas, en la agricultura, en granjas de animales de corral. Contaba con una fundición y algún que otro comercio de servicios básicos. En 1990 tenía 1300 residentes censados con un ingreso per cápita de 439 dólares. A finales de esta década y tras la llegada de varios cientos de artistas, así como de los servicios y los comercios asociados al trabajo artístico y creativo, el ingreso per cápita se elevó a 806 dólares. El salto cualitativo se produjo cuando se le otorgó a Songzhuang la tipificación de distrito artístico asociado a la llamada industria cultural en el año 2006. Tres años después, en el 2009 el ingreso per cápita había ascendido a 2096 dólares y continuaba creciendo en la medida en que el comercio de arte también lo hacía (Wang, 2010: 196).

Es un barrio dinámico, cuya fisonomía urbana y humana se modifica continuamente. En todas las calles podíamos observar la construcción de edificaciones pensadas para convertirse en estudios, residencias, oficinas, galerías, supermercados, etc. Entre el comercio de material artístico predominaban las tiendas de venta de papel de arroz y materiales para la pintura clásica y la caligrafía: se podían adquirir desde los pinceles de pelo de oveja con incrustaciones de cuerno de buey hasta cajitas de porcelana para guardar la pasta con la que sellan las obras una vez finalizadas. Las tiendas de material artístico para obras de estilo contemporáneo ofrecían una amplia y variada oferta de óleos, acrílicos, telas, cerámicas, pinceles y todo aquel material y servicios asociados que un artista podía necesitar.

Songzhuang tiene censados a más de seis mil artistas de forma oficial. En el año 2004 sufrió su primera crisis por la ocupación del suelo. Los campesinos demandaron a una veintena de artistas que “vendieron” parte de sus terrenos a bajo precio (Yang, 2012: 10). Como ente mediador intervino la Asociación de Promoción de Arte de Songzhuang (SAPA) ya que los demandantes acusaban a los artistas de violar la ley que indica que no era posible alquilar, rentar o revender la tierra, siendo ellos los que habían accedido a estos acuerdos. El precio del suelo no había parado de subir y los campesinos querían obtener más dinero, pero los tribunales de Beijing conscientes del problema resolvieron que debían compensar a los artistas por los desalojos en base a la actualización del valor de la tierra. Al no poder hacer frente a las indemnizaciones establecidas por los tribunales, los campesinos optaron por retirar todas las demandas contra los artistas (Chu, 2014: 36-37).

Lejos quedaba el modesto pasado agrícola de la villa cuya transformación tuvo una fecha y un punto de partida concreto: el desalojo de la Villa de artistas de Yuanmingyuan, reconocida como el primer distrito de artistas de China, lugar de nacimiento del movimiento del realismo cínico o pop político y de una parte de los más prestigiosos e internacionales artistas chinos (Lin Huan, 2011).

1.1.1. La villa de artistas de Yuanmingyuan

En 1980 un grupo de graduados en arte alquilaron a los campesinos de Yuanmingyuan espacios para vivir e instalar sus talleres. La elección del enclave no fue aleatoria. La villa se localizaba al noroeste de Beijing en lo que se conoce como el área del Palacio de Verano, cerca de las principales universidades y con buenas comunicaciones. Este sector fue conocido como el Silicon Valley de China debido al desarrollo de la industria electrónica iniciado en esta década y que tuvo su base en este lugar (Lin Huan, 2011). Estas características posibilitaron que los estudios de los artistas comenzaran a ser visitados por diplomáticos, comerciantes y coleccionistas de arte que buscaban “un nuevo arte chino”, más vanguardista y experimental. Fue gracias a esta demanda de obras que se desarrollaron los estilos del realismo cínico y el Pop político, marca de éxito de los artistas de chinos.

Pero este desarrollo comercial y urbano en la villa de Yuanmingyuan atrajo las miradas de las autoridades y, como consecuencia, los artistas con mayor prestigio y poder adquisitivo comenzaron a buscar un nuevo lugar donde fijar sus residencias y estudios. Corría el año 1994 y el boca a boca hizo que estos artistas se mudaran a una pequeña aldea, Songzhuang, en Xiaopu, a las afueras de Beijing siendo los primeros en establecer sus estudios los artistas Fang Lijun, Liu Wei, Yue Mingjun, Zhang Huiping y el crítico de arte Li Xianting, abanderado del arte de vanguardia en China desde 1980 (Wang, 2010:189).

El contexto en el que se desarrolló Yuanmingyuan fue muy diferente al de Songzhuang desde el punto de vista político y cultural. En primer lugar, las personas en Yuanmingyuan estaban ligados a una unidad de trabajo con fuerte vinculación institucional. La economía estaba planificada y aseguraba a los trabajadores empleo y una residencia usualmente compartida por la unidad de trabajo de la cual eran integrantes. De esta forma, todos se conocían y tenían una forma de vida similar. La llegada de los artistas supuso la ruptura de esas colectividades cerradas y casi familiares (Wang, 2010: 108-110).

En segundo lugar, la movilidad de las personas en China no es una decisión individual. Para trasladar el lugar de residencia de un punto a otro se requiere una autorización oficial y este fue un problema al que se enfrentaron los artistas de Yuanmingyuan. Sin documentación y permisos les llamaron los "vagabundos" o "los tres sin": sin trabajo, sin ingresos y sin domicilio fijo.

Por último, el concepto de propiedad tal cual se concibe en occidente es diferente en China. Toda la tierra estaba en manos de los comités que regulan su uso y existe la práctica de la concesión por 60 o 70 años, pero no la compra. Muchos artistas alquilaron y pagaron grandes sumas para construir sus estudios a los residentes hasta que un día recibieron la notificación de que debían marcharse porque sus viviendas-estudios serían demolidos para ampliar avenidas o construir un nuevo conjunto residencial.

Esto le ocurrió a Ai Weiwei en el año 2010, quién tenía su estudio y residencia en *Caochangdi Art Village*, otro de los barrios artísticos de Beijing, ubicado a las afueras de la capital, pero con la salvedad de que este enclave no estaba autorizado por el gobierno. Poco importó que uno de los artistas vivos más internacionales tuviera su taller allí, los 4.600 m2 de galerías de arte dedicadas a la fotografía y la celebración del Festival PhotoSpring. Las ordenes de demolición debido a la acaparación de terrenos, la especulación y la impunidad con la actuaban estos grupos estaban a la orden del día en un país en el que en el año 2011 ya tenía a más de la mitad de su población viviendo en ciudades (Xiao, 2012).

2. LA INDUSTRIA CULTURAL

El reconocimiento de los barrios artísticos ha existido desde hace más de un siglo en Europa. Uno de los ejemplos más representativos lo podemos encontrar en la ciudad de París, que alberga los distritos de Montmartre y Montparnasse. Estos distritos se caracterizaron por agrupar a artistas de disciplinas como la pintura, escultura, fotografía, entre otros, así como a comercios asociados a las necesidades de sus habitantes: tiendas de bastidores, óleos, pigmentos, materiales para la escultura, la fotografía y otros servicios derivados como son las cafeterías, los restaurantes, etc. Su apogeo lo podemos situar durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX (Chaves y Lorente, 2016:173).

En el continente americano, Estados Unidos de Norteamérica es un importante referente en el desarrollo de estos distritos culturales. Un claro ejemplo es la ciudad de Pittsburgh la cual, afectada por una grave recesión económica en la década de 1980, necesitaba un plan de reactivación económica que se basó en la industria cultural. Dado los buenos resultados obtenidos en Pittsburgh, otras 90 ciudades se sumaron a estas iniciativas de reconversión económica a partir sectores culturales como son la música, la creación plástica, las artes escénicas, la industria de la moda, etc. Las estrategias puestas en marcha -y en esto reside el aporte de estas experiencias-, presentaron modelos de gestión y administración mixtos, basados en ayudas y planificación estatal, por una parte, y una gestión o inversión privada por otra (Brooks y Kushner, 2009: 4).

Siguiendo esta estela de desarrollo de distritos culturales, en 1997 el Reino Unido bajo el auspicio del gobierno laborista, creó el Grupo de Trabajo de Industrias Creativas. Este comité elaboró tras meses de investigación un primer documento que fue presentado en el año 1998 y que tenía como objetivo el mapeo o registro de las industrias creativas, además de la realización de su posterior seguimiento evolutivo. Los resultados fueron sorprendentes, sobre todo para aquellos segmentos políticos y sociales que subestimaron el aporte de la industria cultural a la economía nacional. En el año 2001 se descubrió que este sector, asociado popularmente a subvenciones y escasa repercusión en la economía, había generado un millón de empleos y el 4% del PIB, con 7,5 mil millones de libras en exportaciones (British Council, 2010: 15).

Como parte de las etapas de apoyo y concreción de la instauración de la industria cultural, este comité elaboró un listado en el cual se incluían los sectores que formaban parte de dicha industria y que son: las artes plásticas y visuales, el diseño, la moda, la industria tecnológica y creación de software, publicidad, mercado editorial, producción audiovisual, anticuarios, arquitectura, artesanía y música, entre otros. Si bien las categorías son diversas según los países, la actividad de la industria cultural está esencialmente ligada a la producción de servicios y artículos destinados al ocio (Gomes, 2018).

En España, un ejemplo del impacto que provocan las iniciativas culturales lo podemos encontrar en el proceso de reconversión de Bilbao tras la construcción del Museo Guggenheim, definido como el primer museo global (Guash y Zulaika, 2007: 10). Hace diez años, dicho museo generó más de 4.300 empleos al año y contribuyó de forma significativa a la reconversión de la ciudad, no solo desde el punto de vista urbanístico sino también social (Pérez, 2010). En un estudio realizado en el año 2019, se sitúa el impacto de la actividad del museo en cifras significativas y en ascenso: mantenimiento de más de 9.387 empleos, generación de 500,8 millones de euros de demanda derivados de la actividad del museo, incremento de 438,5 millones de euros en el PIB y aumento de 67,9 millones de euros en la recaudación impositiva del País Vasco (Museo Guggenheim Bilbao, 2020).

Organismos internacionales como la UNESCO reconocen la trascendencia de la industria cultural y creativa debido a que ejercen un impacto relevante tanto en lo económico como en lo social. En todas las páginas analizadas se recogen informes y publicaciones relacionadas con su desarrollo, etapas de implementación, necesidades, características, peligros asociados, tipos de financiación, entre otros aspectos.

2.1. El desarrollo de la Industria cultural y creativa en Beijing



Fig. 2 - Vendedora de lienzos en el distrito artístico de Songzhuang
Fuente: Elaboración propia (2013)

Tras los resultados comprobados en países como Estados Unidos, Inglaterra o Australia, Hong Kong dio el paso y reconoció el valor de las industrias culturales y creativas como parte fundamental de su economía a finales de la década de 1990, bajo la influencia inglesa (Askerud, 2009: 300). En esta década, China continental contó con el asesoramiento de D. Hui, investigador de políticas de Hong Kong para trabajar en las estrategias de desarrollo de los distritos culturales. De esta forma, se introdujo el modelo de industria cultural en el continente para administrar los grupos de artistas establecidos en diferentes puntos de la capital sin la debida autorización, controlando y guiando de esta forma la actividad creativa y cultural, además de las inversiones y reconversiones urbanas necesarias para su consolidación. Este paso requirió por parte del gobierno la creación de una serie de instancias relacionadas con la

gestión y administración de recursos, subvenciones, planificación urbana, etc. En 1998 se creó el Departamento de Industrias Culturas dependiente del Ministerio de Cultura y, en el año 2001, los distritos culturales pasaron a formar parte de los planes de desarrollo del gobierno, ligados a una estrategia de regeneración social y comunitaria. Una vez que el gobierno comprendió las posibilidades en términos económicos y de prestigio internacional que la industria cultural podía aportar, aceptó estos asentamientos que en un principio se habían constituido de forma intuitiva, seleccionando cuáles sobrevivirían y cuales serían desmantelados (Shao, 2015: 80).

Las dimensiones de China escapan a los conceptos occidentales y las estructuras ligadas al aspecto cultural dan cuenta de ello. En el año 2019 se censaron en China 2.072 grupos de artistas, 3.410 museos y más de 3.325 centros culturales (National Bureau of Statistics of China, 2019). Estas son cifras oficiales, debemos considerar que hay museos, centros culturales y grupos de artistas no reconocidos oficialmente por las autoridades.

Todo este desarrollo obedeció a las políticas reformistas y de apertura que podemos situar desde el punto de vista artístico con la presencia de China en la 45ª Bienal de Venecia celebrada en 1993. La exhibición incluyó a 14 artistas chinos y fue comisariada por Li Xianting (Wang, 2012: 12). Desde la apertura internacional del arte, avalado por las instituciones políticas, el mercado de arte chino no ha parado de crecer, alcanzando altos precios en las subastas internacionales. En el año 2019 se vendieron más de 1.29 mil millones de dólares de obras de artistas chinos siendo el arte contemporáneo y la pintura al óleo las más relevantes. Destacan Liu Ye como el artista más vendido en el año 2019, Jia Aili, Hao Liang, Zao Wou-Ki o San Yu, entre otros. La mayor parte de los artistas más exitosos son representados en su por galeristas occidentales (Art Price, 2019). Otra de las etapas de apertura y consolidación del mercado de arte contemporáneo ocurrió en el año 2000, cuando se celebró la Bienal de Shanghái, patrocinada por el gobierno y organizada por el Museo de Arte Contemporáneo (Shao, 2015: 70).

El mercado de arte chino en alza desde el año 2000 no solo nombró a Songzhuang como sede de la industria cultural artística, también fueron reconocidos otra docena de barrios como la “798” o el distrito de arte Zhengyang. La percepción y la realidad es que hoy en día China es reconocida por haberse convertido en el mayor exportador e importador de productos culturales, liderando los mercados de arte y cine mundiales. Su tasa de crecimiento anual en el sector de bienes y productos culturales se sitúan sobre el 14% anuales desde el año 2002. La contribución de China y Asia hacia a este sector fue más del doble que el europeo, superando los 228.000 millones de dólares (Noticias ONU, 2019).

2.2. Ser artista en Songzhuang



Fig. 3 - Vendedores callejeros de libros de arte en el distrito artístico de Songzhuang Fuente: Elaboración propia (2010)

Hemos mencionado que el establecimiento de determinados artistas junto al crítico de arte y curador Li Xianting animó al resto de artistas a establecerse en Songzhuang, generando un efecto llamada acrecentado por el hecho del reconocimiento social y económico que obtuvieron estos artistas. Esto hechos tienen su correlato en las políticas de apertura comercial y del reconocimiento por parte de las autoridades chinas de este distrito como cultural en el año 2006. Como consecuencia, hubo una fuerte inversión económica destinada a levantar infraestructuras dejando el pasado agrícola de la villa en el pasa-



Fig. 4 - Mercado callejero de pintura en el distrito artístico de Songzhuang Fuente: Elaboración propia (2013)

do. El aparato organizativo también hizo acto de presencia con la instalación en Songzhuang de la Oficina de Desarrollo Cultural en 2004, el Centro de Promoción de Arte en 2005 y el Centro de Recepción del Grupo de Artistas en 2006, encargados de diversas gestiones y controles de los artistas y sus actividades, así como de prestar ayuda y organizar exposiciones. Por otro lado, como parte de la estrategia de desarrollo de la industria cultural, el gobierno proporcionó financiación y otorgó tarjetas de residencia permanente para artistas destacados con el fin de regularizar su situación y el de sus familias. Además, se permitió la entrada de capitales privados en la reconversión urbanística y readaptación del patrimonio industrial (Chen, Bruce y Hawken, 2016: 343). Otro importante organismo establecido fue la Asociación para la promoción de Arte (SAPA) un ente activo y encargado de mediar entre los artistas, el gobierno y la comunidad local como ya hemos mencionado, presidido en 2004 por Hu Jiebao (Chu, 2014: 36).

La infraestructura requerida para desarrollar las actividades expositivas promovió la construcción del Museo de Arte Privado Songzhuang o el Museo de Arte Songzhuang, cuyo primer director fue Li Xianting. También se han construido más de 100 galerías de arte, se han ensanchado avenidas creando espacios de recreo aptos para la celebración de actividades comunitarias o festivales como el Festival de Arte y Cultura Songzhuang. Sin embargo, observamos que existen museos vacíos y sin actividades además de enormes fuentes que adornan las avenidas sin ningún tipo de mantenimiento y en mal estado.

Ciertamente la villa no es ese primitivo enclave rural donde un grupo de artistas se instalaron para vivir y desarrollar sus actividades creativas. Actualmente, es un punto de atracción turística afectado por la gentrificación tal cual le sucedió a *798 Art Zone,* en la cual predominan galeristas y comercios destinados al turismo de alto poder adquisitivo e internacional (Shao, 2015: 4).

El desarrollo del colectivo de artistas en Songzhuang ha ido de la mano de la oficialización de los temas tratados en las obras de arte, sobre todo en lo que se refiere al arte contemporáneo, aunque no está exento de censura, como pudimos comprobar en nuestra visita. Esto no impide que los artistas sean hábiles negociadores: se han adaptado a una economía globalizada del arte e intentan posicionarse tanto a nivel de galerías, museos, compradores y coleccionistas como ante el aparato administrativo (Ulfstjerne, 2011: 20).

Los artistas más jóvenes se mostraron críticos con el sistema oficial y administrativo establecido en Songzhuang. Muchos de ellos carecían de tarjetas de residencia y para subsistir realizaban trabajos en áreas como la hostelería, la construcción, el comercio, etc. Se quejaban de la censura, sobre todo del acceso a los buscadores y redes sociales occidentales que intentaban burlar a través de servidores “piratas” para estar al día de lo que se producía en otras partes del mundo e intentar tejer una red de contactos a nivel internacional. A pesar de las dificultades, sabían que la clave para el éxito era conseguir ser representados por una galería inglesa, alemana, suiza o estadounidense.

Por otra parte, los artistas y galeristas señalaron que la censura y el control ejercidos desde la administración era efectivo. Todas las exposiciones organizadas recibían la visita de representantes de la administración, quiénes tenían el poder de quitar obras, multar o incluso clausurarla si su contenido era considerado inapropiado.

La vida para gran parte de los artistas que tuvimos ocasión de conocer y entrevistar consistía en realizar exposiciones grupales en espacios alquilados para intentar vender su trabajo, tocar en pequeños

conciertos de inauguraciones o clausuras de exposiciones, realizar talleres o vender su producción en la medida de lo posible en tiendas y galerías locales. La gran mayoría de ellos no vivían en urbanizaciones de lujo ni cumplían con el estereotipo de artista exitoso de Songzhuang. Es el caso de Dongzi, una artista de la cerámica que vivía junto a su hija en una casa espaciosa y antigua en la cual realizaba sus piezas, impartía clases y organizaba exposiciones de sus obras. En los períodos difíciles en los cuales no vendía suficiente obra, nos comentó que se ganaba la vida como cocinera en restaurantes. En este sentido, mejor suerte había logrado Xu Hong, a nuestra partida había comenzado a trabajar para una empresa que vendía reproducciones de pinturas tradicionales a los turistas occidentales.

3. CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo era establecer la relación existente entre los artistas instalados en el barrio artístico de Songzhuang y su revitalización urbana. Esta relación se ha confirmado al examinar el cambio producido en la economía local desde la agricultura y la moderada actividad industrial hasta convertirse en un epicentro de comercio de arte internacional. Este paso fue el resultado de la llegada de un primer núcleo de artistas procedentes de Yuanminyuan que buscaban viviendas más asequibles para instalar sus estudios y escapar del control administrativo y político.

Con el paso de los años y a raíz de la importancia que adquiere las industrias culturales, el gobierno chino decidió organizar los distritos culturales facilitando las inversiones privadas y públicas. Este proyecto propició el desarrollo de las infraestructuras requeridas por este sector, pero significó en igual medida la destrucción de otros distritos artísticos no aprobados y la gentrificación de aquellos distritos incluidos en los planes de desarrollo económico. Este es el caso de Songzhuang, que recibió en el año 2006 el reconocimiento de enclave de la industria cultural.

Tanto los artistas jóvenes como los de mediana edad, así como galeristas y profesores de arte coincidieron en señalar que Songzhuang era un lugar activo desde el punto de vista comercial, con estructuras e infraestructuras adecuadas para el desarrollo de su trabajo pero que se estaba volviendo costoso tanto en lo que respecta a los alquileres como al pago de servicios, comida y la adquisición de materiales.

Como resultado de las inversiones privadas, las tierras de cultivo, así como barriadas tradicionales habían sido demolidas para construir residencias y condominios. La construcción de arterias de comunicación e infraestructuras adecuadas para albergar exposiciones habían modificado significativamente el paisaje.

Muchas de las infraestructuras de nueva construcción eran levantadas sin contemplar un posterior mantenimiento o uso.

Debido a la demanda de residencias, no resultaba poco frecuente que los artistas levantaran sus viviendas-estudios alejados de la zona centro de Songzhuang. Estas casas carecían de permisos por lo que podían ser demolidas en cualquier momento. Algunos artistas se planteaban, tal cual lo hicieron los artistas de Yuanmingyuan, marcharse a otros lugares en los cuales podrían tener más espacio para trabajar y vivir con menos dinero y un menor control administrativo.

BIBLIOGRAFÍA

ASKERUD, P. (2009). “Reflections on a Governance Model for Creative Industries” en LANGE B.; KALANDIDES A.; STÖBER B.; WELLMANN I. (ed.), *Governance Der Kreativwirtschaft: Diagnosen Und Handlungsoptionen*, pp. 289-302. Disponible en *www.jstor.org/stable/j.ctv1fxkg2.24* (última consulta 29 de abril de 2020).

BROOKS, A.; KUSHNER, R. (2001). “Cultural districts and Development” en International Journal of Arts Management. Nº2, Vol. 3, No. 2, pp. 4-15. Disponible en *https://www.jstor.org/stable/41064719?seq=1* (última consulta: 4 de mayo de 2020).

CHAVES, M. A.; LORENTE, J.P. (2018). “Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana” en Arte y Ciudad, Revista de Investigación. Nº13, pp. 171-176. Disponible en *https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/274* (última

consulta: 29 de abril de 2020).
CHEN, J.; BRUCE, J.; HAWKEN, S. (2016). “Adaptive reuse of industrial heritage for cultural purposes in Beijing, Shanghai and Chongqing” en Structural Survey, Volumen 34, Nº4/5, pp. 331-350. Disponible en *https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/SS-11-2015-0052/full/html* (última consulta: 8 de mayo de 2020).
CHU, Y. (2014). *Sustaining Art Ecosystem: Diversidad social y cooperación entre ONG y gobierno en Song Zhuang Art Village*. Tesis de Maestría. University of Columbia. Disponible en *https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D88050QT* (última consulta: 11 de mayo de 2020).
CULTURE AND ART PUBLISHING HOUSE. (2010). *Year of Chinese Artists*. Beijing: s.n.
GOMES, C. (2018). “La economía creativa y las industrias culturales y creativas: ¿una alternativa postcapitalista?”, *XV Coloquio Internacional de Geocrítica Las ciencias sociales y la edificación de una sociedad post-capitalista.* Barcelona, 7-12 de mayo de 2018. Disponible en *http://www.ub.edu/geocrit/XV-Coloquio/ChristianneGomes.pdf* (última consulta: 29 de abril de 2020).
GUASH, A.M.; ZULAIKA, J. (2007). Aprendiendo del Guggenheim Bilbao. El museo como instrumento cultural en GUASH, A.M.; ZULAIKA, J. (ed.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, 1º edición. Madrid: Akal Arte contemporáneo.
LIN HUAN, L. (2011), “Leaving the City: Artist Villages in Beijing” en A Journal of Media and Culture. Volumen 4, Nº5. Disponible en *http://www.journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/366* (última consulta: 4 de mayo de 2020).
Página oficial de Art Price. Pintura al óleo china y arte contemporáneo, el mayor volumen de ventas de subastas. Disponible en *https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2019/chinese-oil-painting-and-contemporary-art-the-highest-auction-turnover-ever?from=search* (última consulta: 6 de mayo de 2020).
Página oficial del British Council. Mapping the Creative Industries: A Toolkit. Disponible en *https://creativeconomy.britishcouncil.org/resources/mapping-creative-industries-toolkit/* (última consulta: 21 de abril de 2020).
Página oficial del Museo Guggenheim Bilbao. Nota de prensa. Disponible en *https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2020/01/NP_Balance-2019-Guggenheim-Bilbao_ES.pdf* (última consulta: 6 de mayo de 2020).
Página oficial del Noticias ONU. China se reafirma como el gran motor de Asia gracias a su economía creativa y próspera. Disponible en *https://news.un.org/es/story/2019/05/1456781* (última consulta: 6 de mayo de 2020.
Página oficial del Museo Nacional de Arte de China, NAMOC. Disponible en *http://www.namoc.org/en/about/history* (última consulta: 21 de abril de 2020).
Página oficial del National Bureau of Statistics of China. Statistical Communiqué of the People’s Republic of China on the 2019 National Economic and Social Development. Disponible en *http://www.stats.gov.cn/english/PressRelease/202002/t20200228_1728917.html* (última consulta: 29 de abril de 2020).
PÉREZ IGLESIAS, I. (2010). “La riqueza de la cultura: del Museo Guggenheim al Guggenheim de Urdaibai” en Hermes pentsamendu eta historia aldizkaria = revista de pensamiento e historia. Nº 35, pp 62-69. Disponible en *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3682001* (última consulta: 4 de mayo de 2020).
SHAO, LI. (2015). *Arts Clusters in Beijing: Socialist Heritage and Neoliberalism*. Tesis doctoral. Ohio State University. Disponible en *https://core.ac.uk/display/47055249* (última consulta: 27 de abril de 2020).
WANG, M. (2010). “Art, Culture Industry and the Transformation of Songzhuang Artist Village” en The International Journal of Arts in Society. Volumen 5, Nº 1, pp.187-205. Disponible en *https://www.academia.edu/9929058/Art_Culture_Industry_and_the_Transformation_of_Songzhuang_Artist_Village* (última consulta: 21 de abril de 2020).
ULFSTJERNE, M, (2011). “The Wasteland of Creative Production: A Case Study of Contemporary Chinese Art” en The Copenhagen Journal of Asian Studies. Nº 29, Vol 1, pp: 17-38. Disponible en *https://www.academia.edu/36129843/The_Wasteland_of_Creative_Production_A_Case_Study_of_Contemporary_Chinese_Art* (última consulta: 11 de mayo de 2020).
XIAO MINA, A. (2012). “Art Village: A Year in Caochangdi” , Diario de Places. *https://placesjournal.org/article/art-village-a-year-in-caochangdi/* (última consulta: 27 de abril de 2020).
YANG, N. (2012). *Social communication landscape in Songzhuang Art Village – Case study of China’s cultural creative industry zone in Beijing*. Trabajo fin de máster. University of Oregon. Disponible en *https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/12216/Yang_2012.pdf?sequence=1* (última consulta: 27 de abril de 2020).

Arte, Artistas, Espacio Público y Políticas Culturales

THE SOUND AND THE PUBLIC SPACE: *LIVERBEATLESPOOL* (2004) BY CILDO MEIRELES

El Sonido y El Espacio Público: Liverbeatlespool (2004) de Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite
Universidade Federal do Rio de Janeiro - Fundação CECIERJ
carolinealciones@gmail.com

Resumen

Esta investigación investiga el sonido y la relación de la obra Liverbeatlespool (2004), del artista brasileño Cildo Meireles, con espacios públicos de las ciudades de Liverpool y Río de Janeiro. Invitado a participar en la Bienal de Liverpool (2004), Cildo Meireles descubrió cuánto esa ciudad lo refirió sorprendentemente a una de las bandas más famosas del mundo: The Beatles. Inicialmente, el artista consideró mezclar y superponer todas las canciones grabadas por el grupo británico, componiendo una especie de sonido sólido. El deseo inicial del artista de difundir su trabajo por la ciudad tropezó con otros problemas legales que harían inviable el trabajo. Sin embargo, el artista buscó alternativas a estas dificultades para realizar su trabajo en el espacio público de Liverpool, a pesar de que el diseño inicial de su trabajo fue alterado. Por lo tanto, esta propuesta de comunicación investiga la relación entre las obras de arte y los diferentes espacios públicos: Liverpool (Inglaterra) y la zona portuaria de la ciudad de Río de Janeiro (Brasil). Para este fin, recurrimos a teóricos como Rodolfo César, en nuestro análisis del sonido en el trabajo, y Mary Jane Jacob, Lucy Lippard, Luiz Sérgio de Oliveira, entre otros, en las preguntas relacionadas con la relación del arte con el espacio publico.

Palabras clave

Cildo Meireles, espacio publico, sonido.

Abstract

This paper investigates the sound and the relationship that Brazilian artist Cildo Meireles' Liverbeatlespool (2004) work shares with public spaces in the cities of Liverpool and Rio de Janeiro. When invited to participate in the Liverpool Biennial (2004), Cildo Meireles discovered just how much that city, located in the northwest of England, strikingly embodied one of the most famous bands in the world – The Beatles. The artist initially considered mixing and overlapping all the songs recorded by the British band, composing what he refers to as a type of "solid" sound. His initial desire to spread his work around the city came across legal issues rendering the project unfeasible. However, this was overcome by seeking alternatives to these difficulties in performing his work in Liverpool's public space, even though the initial concept was altered. Thus, this communication proposal investigates the relationship between artwork and the different public spaces – Liverpool (England) and the Port Zone of the city of Rio de Janeiro (Brazil). To this end, we resort to theorists such as Rodolfo Caesar, in our analysis of the sound in the work, and Mary Jane Jacob, Lucy Lippard, Luiz Sérgio de Oliveira, among others, in the questions that concern the relationship of art with the public space.

Keywords

Cildo Meireles, public space, sound.

1. "TAKE A SAD SONG AND MAKE IT BETTER"[1]

Following the invitation to participate in the 2004 edition of the Liverpool Biennial and after discovering how strongly Liverpool reminded him of the most famous band in the world – The Beatles – formed in 1960, Cildo Meireles initially thought about mixing and overlapping the songs recorded by the British group, composing a type of "solid". The cluster of songs would be played on loudspeakers pointing to the street and fixed on second-floor windows and parapets of buildings around Penny Lane and Strawberry Field orphanage, locations with which the band was related, in a reference to the analogous procedure that, according to the artist, was an idea that came to him after having witnessed Puerto Ricans doing the same in the Lower East Side (Manhattan) of New York when the artist lived there.

The installation, however, would acquire a different format due to legal restrictions on the reproduction rights of the Beatles' songs, owned by Michael Jackson at the time. The possible negotiations allowed the use of the songs from the album *The Beatles One*, released in November 2000 with twenty-seven songs from the group that reached the top of the bestselling albums in the world. The mix, produced by Cildo Meireles together with his son Pedro Ariel, had as its guiding thread *Hey Jude*[2], the longest song of the disc, with 7 minutes and 11 seconds. The mix comprised excerpts from other songs included on the disc, from the longest to the shortest, using software that allowed two songs to play at the same time and in reverse directions or in a linear and alternating way (Meireles, 2009a). The installation of the work also needed to be rethought, since the artist's initial desire to spread his work throughout the city was also restricted by legal issues that would make production more expensive and render the work unfeasible.



Fig. 1 - Cildo Meireles, Liverbeatlespool (Liverpool)
Source: Cildo Meireles exhibition catalog (2004-2013)

The artist, however, found a way to face the difficulties of spreading his work throughout Liverpool. In the exhibition *Cildo Meireles: Geography of Brazil*, opened in December 2001 at the Museum of Modern Art Aloísio Magalhães, in Recife (Brazil), Cildo Meireles employed bicycles with loudspeakers attached to them which circulated through the city – that memory became a strategy to make his work in Liverpool viable. A young artist, a recent graduate student who was working at the Biennial, would ride a bicycle with a loudspeaker installed that would reproduce *Liverbeatlespool* (2004) throughout the city of Liverpool (*Fig.1*), while at Tate Liverpool, one of the spaces[3] that hosted the Biennial, there were headphones in which it was possible to listen to the work of Cildo Meireles. Both at the Tate and on the bike, the sound played in a loop. The title of the work also seems to have gone through a mixing process, with the band's name embedded in the middle of the name of the city, an operation which reflects the association perceived by the artist, and possibly many other people also, between the city and this iconic British rock group.

In this context, the passersby of Liverpool, between September and November 2004, could fortuitously have their attention taken by the sound of *Liverbeatlespool* as the bicycle strolled past them through the public space of the city. A passerby could be touched by the opening lines of *Hey Jude* and, by being carried away by the song, be surprised by the sound cluster created by the artist. One street ahead,

[1] All the subheadings of this paper are verses from the song *Hey Jude*, written by Paul McCartney, composed in 1968.

[2] Song composed by Paul McCartney in 1968.

[3] Tate Liverpool, Biennial Centre, The Palm House, Bluecoat Arts Centre, Albert Dock, Church Alley, Pier Head, Fact, Canning Place, The Town Hall, The Community College, Church Street, John's Gardens, Lime Street Station and BBC Big Screen.

other subjects could already come across the sound cluster of twenty-seven overlapping songs and, faced with a new language created by Cildo Meireles from the songs, attentive ears, from time to time, would be able to identify excerpts from the most requested and popular songs of the band. Just like the fleeting encounter that occurs in Charles Baudelaire's poem – À *une Passante*, in which the narrator is captivated by a passerby, who just as quickly as she comes, disappears into the distance, Meireles' idea to project his work onto the streets of Liverpool creates a similar scenario, as the unexpecting general public going about their particular business would all of a sudden be brought into contact with this work of art as the bicycle passed them, for just a few moments whilst they remained in earshot. Whereas, for those aware of the events of the Liverpool Biennial, it would be possible to look for the sound of the work to reverberate in another space – at Tate Liverpool.

Through a bicycle and a speaker box, Cildo Meireles promoted the traffic of sound in the city, making use of some of the most played songs in the world, being songs that are played over and over again on the radio, thanks to the possibility to record sound. In this regard, the American artist Peter Halley, in his text *After Art*, notes that in the 1960s phonographic recording became one of the most popular art forms. Through phonographic recording, a promise of immortality would be offered before which great recording stars seemed to accelerate the end of their lives to pass to the exclusive eternity of records (Halley, 1988). In this sense, the Brazilian artist and theorist Rodolfo Caesar observes that, for Jonathan Sterne,

> the birth of the sound recording would have offered an attractive mortuary: the possibility of recording voices that could be heard after their owners died. He mentions the case of Nipper, the advertising dog of RCA Victor, hearing the voice of its owner, possibly dead in the coffin on which the dog and his gramophone rest (Caesar, 2012: 38).

This dance of art with death finds in the sound recording the possibility of crossing between worlds, of dribbling time and resurrecting a moment, which is already gone, through sound, when establishing a pact with Charon, the boatman of Hades, who starts to bring the sound of the world of the dead, gaining, in turn, the opportunity to meet with art. The recorded sound gives the ears the possibility of travelling through time, through feelings and sensations triggered by it. In this context, the work of Cildo Meireles brings to the present moment the sound of the Beatles, whose last appearance took place, precisely, in a public presentation on the roof of the headquarters of the Apple Corps, a company founded by the group, at noon on January 30, 1969, creating a lot of commotion among workers who, during their lunch break, passed by the building, which worried the police due to the excessive noise and traffic in the vicinity.

The invitation to artists from different countries to participate at the Liverpool Biennial (2004) arose from a desire to approach and value the city space. According to Claire Doherty, the international component of the Liverpool Biennial in 2004 focused on the approach and strengthening of the concept of place, which implied the hiring of approximately forty artists to produce new works for the city (2007: 10)[4]. Among these artists, some resorted to the public space of the city not only as a motivation but as an effective locus of articulation and of event for their project. The Biennial, in its virtual archive, identifies as works that happened in the public space only 3 (three)[5] out of a total of 46 works. On the other hand, in our research, we identified another 13 works[6] that happened in the public space and that, in some way, were also exhibited in the most traditional exhibition spaces of the Biennial. In this context, the work *Liverbeatlespool* (2004), by Cildo Meireles, is classified by the Liverpool Biennial only within the Tate Liverpool space. The understanding of what would be a public domain remains open, due to other possibilities of reading, in addition to that presented by the Liverpool Biennial. Bearing in mind that the motivation for the creation

---

[4] According to Claire Doherty, 48 artists were hired (2007: 101). In our research in the virtual archives of the Liverpool Biennial of 2004, we identified that the exhibition had 46 works.

[5] The three works are from 2004: *My Mummy was Beautiful, by* Yoko Ono; *With Respect to Residue (Table Maps for Liverpool)*, by Raqs Media Collective; *Liverpool Delving and Driving by* Martha Rosler.

[6] All works were created in 2004: Seed by Paolo Canevari; Happy Together, by Choi Jeong-Hwa; *Beethoven, the Headbangers, by* Amanda Coogan; *Rolling Home, by* Aleks Danko; *The Triangle, by* Satch Hoyt; *Natura: The Mersey Valley Case, by* Francesco Jodice; *Musique Royale, by* Peter Johansson; *Retrieval Room, by* Jill Magid; *Liverbeatlespool, by* Cildo Meireles; *The Commons, by* Neil Cummings and Marysia Lewandowska; *El Degüello, by* Santiago Sierra; *In-Shop (Shop), by* Torolab; *Surrounded in Tears, by* Oswaldo Maciá.

of the works in question was the city itself, there seems to be a certain overflow of works from the exhibition spaces of the Biennial to the streets and public spaces of Liverpool. On the other hand, a work such as Oswaldo Maciá's *Surrounded in Tears* (2004), which took place in different spaces such as Liverpool Lime Street Station, Town Hall, Community College and Tate Liverpool, shows that the definition of what can be understood as public domain is not simple and that the context can affect the work and its issues.

2. "REMEMBER TO LET HER INTO YOUR HEART"

Liverbeatlespool is not restricted to the public space of the city, advancing towards the exhibition space of Tate Liverpool, where it was possible to find a Discman fixed on the white wall with headphones hanging *(Fig. 2)*, awaiting and daring the public to pick them up and listen. This brought about another possibility.

Hey Jude started playing, just on one side of the headphones; while a familiar song would dominate one ear, in the other the mixed sound would appear, at first at a low volume, almost shy, inducing us to follow the commands of the song: "Hey Jude, don't make it bad / Take a sad song and make it better / Remember to let her into your heart / Then you can start to make it better" (Paul McCartney, 1968). Cildo Meireles appropriated himself to the song that tries to cheer up Julian Lennon (and his mother Cynthia) following John Lennon's separation, and transform it into a work of art.

As if by hypnosis, there seems to be a suggestion to close our eyes so that our ears can be agitated by a mixture that overlaps music, takes care of space, not the expository one, but the small and, at the same time, infinite space that opens up between one side of the headphones and the other, inducing us to look inside ourselves and to look for the sound inside us. The Beatles' music is refreshed, as if we are hearing it from scratch, in the middle of the whirlwind of the mix that, more and more, takes the possession of the space until, from the music, we start to have as reference only the beats of the half-moon tambourine, as if we were in high seas, in the middle of a night and, occasionally, a beacon signals that there is a port, the Ariadne thread that will guide us through the labyrinth – *Hey Jude, Don't be afraid.*



Fig. 2 - Cildo Meireles, Liverbeatlespool (Liverpool) Source: https://www.biennial.com/events/ liverbeatlespool (2004)

Without necessarily someone singing along with the work, a task that may not be possible, *Hey Jude* in the work of Cildo Meireles refers to the importance of the humming act for a child in the dark, something observed by the philosopher Gilles Deleuze as a way to relax and to establish some beginning of order in the chaos. The song in the dark makes it possible for a child to situate him/herself in the world, in the chaos of the dark, conferring certain tranquillity before a territory that is built from his/her own voice or from the voice of the person who lulls him/her. Perhaps there is the first notion of chaos and safe territory, of chaos and home, between his/her ears and listening to his/her own voice, between the ears and listening to those who form in the arms the bonds that cradle the home, a notion of safe-port before the world that opens up when you close your eyes and there is just the subject, even if he/her has just arrived in the world.

Liverbeatlespool establishes a strange language that we cannot identify, a kind of sound of the world, of the universe, a sound that is inside us, in our head, fishing or retrieving different images, like a linguistic tangle of listening to a completely unknown language, like Gregorian chants for those who do not speak Greek, or even the sounds of the world designed by Stanley Kubrick in *2001: A Space Odyssey*. Perhaps with this in mind, Rodolfo Caesar (2012) stated that a sound image is a form of mental image, which does not mean viewing something through listening, but understanding that through listening, images are formed in the same way that it is possible to form images through vision.

In *Liverbeatlespool*, the artist resorted to ideas of identification and unfamiliarity, turning himself to well-known songs around the world in a way that makes the songs indiscernible, at the same time that a

matrix was preserved – *Hey Jude*. There is no longer an original song, but an overlap of Beatles singles that spread across the world, starting with the United Kingdom. The original does not exist because a song played through the support – the disc, the tape or the DVD – is always the reproduction, a copy, not the original. After all, what would be the original of a disc, a tape or a CD? The aura of the art object about which Walter Benjamin discusses evanesces when a song is fixed on a support, establishing a proximity between the subject and the work when "the choir, [which] performs in a room or outdoors, can be heard in a room" from the technique that "allows to the reproduction comes to the encounter of the spectator, in all situations, [and that] updates the reproduced object" (Benjamin, 1987: 168-169).

Benjamin's formulations send us back to the reflection of the theorist and artist Rodolfo Caesar of which

> this is what resumes a reflected image of Narciso: a copy without the original: exactly according to Mario Perniola's proposal to create an image recorded by the mass media: "it has no original – it deals with an artificial construction that does not have a prototype". Narcissus only needs a mirrored surface to form its image. A stop of water was enough to unfold in loops repeating something that was a copy in its original state (Caesar, 2012: 43).

Cildo Meireles appropriates himself to the Liverpudlian band's most-played singles and makes a collage that dialogues directly with the idea which echoes in his mind when he hears the British city's name. If for the Eco nymph, repetition was a curse that contributed to keep her clear of Narcissus, for Meireles, repetition represented a way to intensify the issues, to record his work on CD and to try to seduce the listener to keep him/her engaged with the artwork.

The main song is mirrored and agglutinated to other songs, reflecting a possible image of the city. The most requested songs on the radio stations in the world and the disk that is among the bestsellers also makes evident the repetition of the band's songs around the world and inside the ears of the subjects who heard the Beatles, reminding us about the strategy used by the Greeks to recognize themselves as Greeks – to know the Homeric verses of the Iliad and the Odyssey. For such, "a repetition already presented in the pre-Homeric poems would be used as a memorize procedure, this dynamic support due to the reach of those who have the grey matter necessary for the storage, processing and the transmission of 'images'." (Caesar, 2012: 40)

According to the Brazilian philosopher Hilan Bensusan, the repetition would be strong not through necessary connections, but through parts of the real world able to shapes other worlds. For the philosopher, rather than something universal guided by underlying requirements, the repetition would be able to define the same pattern for concrete things since contagion; thus, local patterns in concrete things would affect what can be found around them, causing a universality to emerge from contact (Bensusan, 2016).

In these terms, the patterns of repetition would sculp the media that becomes itself available, vulnerable to the repetition, even if that media is the human expectation;

> Patterns are themselves sculptors of whatever media are open to them – they are not abstract interferences, but can be transmitted from one concrete thing to another. One such medium is human expectation: we are engraved with a habit of expecting something if we are sensitive to what is repeated (Bensusan, 2016: 165).

Cildo Meireles sculpted a condensation of Beatles songs, founding an idea linking Liverpool to the group's most played songs, at the same time in which intriguing subjects' expectations of hearing *Hey Jude*, they are able to perceive new elements each time the track loops, identify excerpts of different songs or simply focus on the soundtrack as a whole.

3. "DON'T CARRY THE WORLD UPON YOUR SHOULDERS"

In addition to the inversion / mirroring strategy of the Beatles' songs in *Liverbeatlespool*, the topological issue seems to be manifested in the decision to flood Liverpool's urban space and to flood the space between the ears that dare to meet with the soundtrack produced by Cildo Meireles, in partnership with his son, in the privacy of a pair of headphones. Thus, by crossing the street in direction to the exhibition space,

it seems relevant to observe the difference between the subjects who transit through the city streets and who accidentally come across the work by Cildo Meireles and those who habitually frequent art museums, galleries, biennials of art and Tate Liverpool. According to the American theorist Mary Jane Jacob,

> Within museums, the audience is often conceived as self-reflexive. The audience for art is that which comes to the museums, and the issues related to audience revolve primarily around the question of museum attendance. Even though demands are being placed on museums today to be audience responsive, increase accessibility, provide didactic materials and educational programming, and expand beyond the roles of keeper and presenter of culture into the community, the identification of the audience remains bounded by the institutions' own conventions (Jacob, 1996: 51).

Liverbeatlespool, by assuming a mirror between the public space and the exhibition space, seems to be able to touch different audiences, and it is likely that, in the public space of the city, the project might not even be identified as a work of art, even if it trigerred strangeness or surprise in the passers-by. On the other hand, the work comes from the public space, the conception of the work was made from and for the city, therefore, finding its strength as art between the students pedalling and the pulverization of the sound in Liverpool's public space. Before reaching the exhibition space, the work was designed to flood the city, allowing a relationship between *Liverbeatlespool* and the reflection of the artist and theorist Luiz Sérgio de Oliveira, according to which,

> The art museum is the place by excellence for the encounter with the art object, a place where this object is presented for aesthetics appreciation. On the other hand, this does not mean necessarily and strictly that it is the place by excellence for the art, but only the place for the artistic object (2015: 108).

Thus, Cildo Meireles, an artist whose career has been and continues to be especially related to institutional exhibition spaces, also seems to be taken up by issues that circulate in the public space, as seen in *Liverbeatlespool*, *Desapear Elemment* (2002) and *Cigarra* (2010). This does not however make the artist's work committed to notions of public art. From traditional public square sculptures to collaborative practices performed in conjunction with local audiences, the activist and art critic Lucy R. Lippard defines public art as an art accessible to any kind, capable of challenging and involving the audience to whom it is addressed or with whom it happens; and that everything else would be a private art, regardless of its proportions and exhibitions. Lippard would still add to her definition that "permanent and ephemeral, object and performance, preferably interdisciplinary, democratic, sometimes functional or didactic, a public art exists in the hearts, minds, ideologies and educations of its audience as well as in their physical, sensuous experience" (Lippard, 1997: 264).

On the other hand, it seems pertinent to note how much the attention of Cildo Meireles is taken by the public space, not just from the invitation to participate in the Liverpool Biennial, for which the selection of the participating artists was undertaken by the curator-researchers Sabine Breitweiser, Yu Yeon Kim, Cuauthémoc Medina and Apinan Poshyananda, with production support provided by a team of curators from Tate Liver-pool, FACT, Bluecoat and Open Eye Gallery (Doherty, 2007). In order to create a work that could dialogues with Liverpool, Cildo Meireles opened his "*Brazilianness*" to perform something that he had observed years ago in the streets of Recife – the use of loudspeakers attached to bicycles as a means of propagating sound.

The procedures used by the artist, both in the circulation of *Liverbeatlespool* through the urban space of the British city, as well as its installation in the exhibition space, reveal the search by Cildo Meireles for some immateriality. The artist searches for another possibility of materialization, stating to the author of this research, in an interview held in June 2019, his desire to create a work in which one can reach a "solid" from the sound and that, following the invitation to participate at the Liverpool Biennial, he sought to create a work in which, by "superimposing this infinite column of sound, at a given moment it could be transformed, truly, into a "solid" that would only exist in the presence of this accumulation of sound. [...] Of course, this is the utopia of the work" (Meireles, 2019: unpublished).

The perspective of dematerialization could already be observed during the artist's years of affirmation, as can be seen in his series *Inserções em Circuitos Ideológicos* [*Insertions in Ideological Circuits*]*: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Projeto Cédula* (1970). Cildo Meireles believed that he had arrived as close as possible to dematerialization, at that time, with *Inserções em Circuitos Ideológicos*, since art

would be an action that could be performed by the artist or by all those interested in reproducing his act. In this sense, Lippard states that

> At that time, "looking around" outside the conventional art context was motivated by the rejection of art as a 'precious object' – since stuff was filling up the world – and a desire to convert objects into energy. The idea was to look at what was already in the world and transform it into art through the process of seeing, naming, and pointing out, rather than producing. This remains a valid methodology for making an art about place, since any place is there for the finding, an independent entity that doesn't need to be created so much as excavated or highlighted by the artists (Lippard, 1997: 266).

In his search for the immateriality of the art object, Cildo Meireles perhaps reflected not only on the search undertaken by the artists to which Lippard refers, or perhaps it is also not just a matter of the impact of the non-object theory, formulated by the Brazilian poet Ferreira Gullar from Lygia Clark's *Bichos* (1960-1964), as a quick appropriation of what was being discussed in the artistic milieu. Rather, it seems necessary to pay attention to the social and political context in which the artist lived, since Cildo Meireles belongs to a generation marked by the censorship of freedom of expression, to persecution, a generation that sought exile in foreign lands in the face of temerity, for not agreeing with authoritarian values of the military regime under which Brazil lived during the 1960s, 1970s and 1980s.

Along with Antonio Manuel and Arthur Barrio, in addition to artists from a previous generation, such as Hélio Oiticica, Lygia Clark and Lygia Pape, Cildo Meireles produced under the terror of censorship and repression. It was in this context that the exhibition pre-Biennial of Paris, which would take place at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM-RJ) in 1969, was prevented from being opened, being dismantled by determination of the State's control and censorship forces (Meireles, 2009b, p. 98). Also in this context, the individual exhibition by Antônio Manuel that would take place at MAM-RJ in 1973 was censored (Scovino, 2009: 1856). The artists, however, found ways to act without having to surrender to censorship, as in the Exhibition of 0 to 24 hours[7] (1973) by Antônio Manuel and Defl .... situação .... + s + ... ruas ..... abril .... 1970[8] (1970) by Artur Barrio. Thus, between 1971 and 1973, Cildo Meireles made use of the award received at the Salão da Bússola, changing his destiny by staying for two years in New York (Morais, 2013: 341).

The artist's search for something that could not be apprehended with the hands, but with the senses, with the experience, with the feeling of being active in the relationship with a work of art did not end along with the military dictatorship. In 2004, when Brazilian social and political contexts were already different, some works by Cildo Meireles insisted on getting out of hand. The issues that motivate his works are not restricted to those that, necessarily, need to fit in the measures of a white cube, but seem to meet in the world and depart from it in many directions. Thus, *Liverbeatlespool* moves from one space to another, from one city to another, building meanings, identifications specific to each context, each city, each passer-by of the street facing the work, each pair of ears that isolates from the outside world with the headphone that touches the sonic cluster.

4. "THEN YOU BEGIN TO MAKE IT BETTER"

If on the one hand *Liverbeatlespool* was created for the specific context of Liverpool, on the other hand, years later, the work would cross the Atlantic Ocean, arriving in the Port Zone of Rio de Janeiro at the exhibition *Lugares do Delírio* [*Delirium Places*], which took place from February to September, 2017, at the Museum of Art of Rio – MAR. Curated by psychoanalyst and essayist Tania Rivera, the articulation of Cildo Meireles' work with the proposal of the exhibition took place from the aspect of inversion of the song, something Meireles possibly learned from his friend, Andy Hosey, a doctor in Mathematics and a musician, who, by exceeding his parents' ability to understand, was admitted to a psychiatric institution for more than ten years (Meireles, 2019).

---

[7] Antonio Manuel created a special notebook with a circulation of 100,000 copies, nationally distributed and inserted in the daily *O Jornal*, gathering photographs and texts of his censored works in the exhibition at MAM-RJ (Scovino, 2009: 1856).

[8] The artist Artur Barrio spread five hundred plastic bags on the streets of the city of Rio de Janeiro containing fluids from the human body, bones, food scraps etc. in reference to the torture suffered by opponents of the military government (Scovino, 2009: 1851).

Rivera observes, in his book *O Avesso do Imaginário [The Reverse of the Imaginary]*, that, during his stay in New York, Cildo Meireles met Andy Hosey, who would have told the artist about the existence of high-quality classical music, such as some by Beethoven, who would retain "a mirrored structure, in such a way that one could, when reaching the middle of the piece, play it in reverse" (Rivera, 2013: 358). In the context of the exhibition *Lugares do Delírio* [*Delirium Places*], *Liverbeatlespool* was installed in a darkened environment where there were other works by Cildo Meireles: the projection of images from the series of 42 photographs by *São Cottolengo*, banknotes from the project *Zero Real* (2013), alongside video sound installation works by four artists – Marc Pataut, Dudu Mafra, Mauricio Dias and Walter Riedweg.

Different to at Tate Liverpool where it was only possible to listen to the work standing up, since there were no chairs available, in the exhibition curated by Tania Rivera the headphones were hung on a wall next to which there was a chair situated discreetly in a darkened environment, for those who wanted to get to know *Liverbeatlespool* (*Fig. 3*).



Fig. 3 - Cildo Meireles, Liverbeatlespool (Rio de Janeiro). Exhibition Lugares do Delírio, at Museu de Arte do Rio, Source: Own elaboration (2017)



Fig. 4 - Cildo Meireles, Liverbeatlespool (Rio de Janeiro). Exhibition Lugares do Delírio, at Museu de Arte do Rio, Source: Own elaboration (2017)

Listening to the work in that installation would hardly take place from the exact start of the soundtrack; however, the surprise would come when, by sitting in the chair and putting the device in his or her ears, creating the sense of isolation from the surrounding environment, the visitor heard the sound of the Beatles prepared by Cildo Meireles and announced in the title of the work, and more: the sound of another artist's work – *Sal sem Carne* [*Saltless Meat*] (1975). A hidden surprise, marking a starting or finishing point, breaking the sequence of ten *Liverbeatlespool* loops and adding an element of seduction promoted by repetition through listening in a loop.

Cildo Meireles' proposal to work with a certain mirroring is not located in the sphere of objectivity, of a pure inversion of the image on a surface that carries it, as in the photographic film that reveals an inverted image, or the mirror that illudes a reflection onto steel, or the phonograph capable of recording and reproducing sound. If in Liverpool the overlap of twenty-seven Beatles songs was able to promote a certain identification between the Beatles and the city, in Rio de Janeiro, this relationship was no longer possible. In the lands of Rio de Janeiro, it was another foreign song, as well as so many others possible, playing on local radio stations that are heard in the urban space.

On the other hand, in Rio de Janeiro, it was possible to be touched by the joy of listening to music circulating in the streets. In the months when the exhibition *Lugares do Delírio* [Delirium Places] was in the

city with its port area undergoing a revitalization process, Dj Stylus Baratona, who usually circulates in the region with an adapted vehicle – a type of tricycle, with a motorcycle tank and loudspeaker system which broadcasts service announcements and enlivens the so-called Baratonas[9] – played *Liverbeatlespool* around the region come rain or shine (*Fig. 4*). The sound that became confused as it unfolded in the Port Zone of Rio de Janeiro was mixed with the other noises of the city. A common procedure in sound cars in the suburbs of the city, now adapted by Dj Stylus, also animates the external atmosphere of bars where parties are celebrated in the South Zone of the city.

Dj Stylus calls our attention to the populations of the region who, in the face of a gentrification process promoted by the economic forces that work in the city, in partnership with the City Council, are being replaced by the populations of the new developments. The Porto Maravilha project aimed, among other things, to beautify the city for the 2014 Soccer World Cup and the 2016 Summer Olympics Games. Within this context, the first inauguration of this project was that of MAR. In this regard, Oliveira observes the search for the museological institution to face these issues, stating that

> the MAR, while seeking articulated action with the surrounding communities, valuing its cultural and historical ties with the place, also participates as one of the central parts of the process of revitalizing the Port Zone of Rio de Janeiro city, marked by a slow process (due to the stagnation of the economy), but relentless of gentrification, seeming to be divided between the defence of the surrounding communities and complicity with corporate interests for the port region of Rio de Janeiro (Oliveira, 2019: 2595).

In this context, Cildo Meireles' work found a new way of relating to a city for which it had not been initially designed for. *Liverbeatlespool*, for a few months, helped to create the noise of another port area, relating to the public space through the procedure employed by the artist and an informal professional who, for some time, had already worked to spread sounds through urban space. Thus, the cities of Liverpool and Rio de Janeiro establish their own dialogues with the work of Cildo Meireles, which, in turn, as it should be, is affected by the context in which it operates.

5. "THE MOVEMENT YOU NEED IS ON YOUR SHOULDER"

In moments when the visuality of the arts does not seem to account for certain images, Cildo Meireles uses sound as a possibility to establish a new nature of image, one that is not fixed, but that has movement, speed, that runs and flows through the streets' cities and through the available ears. Instead of a correlation between visual image and sound, *Liverbeatlespool* seems to entice the subjects to immerse in themselves, in their subjectivity and in their questions, suggesting that listening can be a possibility of existence in terms of both subjects and the arts.

Liverbeatlespool's specificities for a given context do not prevent it from finding other agents and other possibilities for dialogue, whose meanings and implications in the public space of the city are different from those that unfold in its isolated listening through headphones hung on exhibition walls. Cildo Meireles turned to another nature of image capable of adopting different behaviours between the public space of the city and the subjectivity of isolated listening. Despite the uniformity that the white cube imprints on museological spaces, a different experience of the work was done at MAR: the white wall of the carefully illuminated space of Tate Liverpool gave way to the darkened environment, a black painted wall and the chair leaning against it, which seemed to suggest an extended listening to the work at the MAR. The young student from Liverpool drove the sound cluster on a bicycle with well-finished and elegant adaptations, while Dj Stylus, from the Rio de Janeiro Baratonas, pedalled his vehicle that exhibited the creativity of adaptations, or makeshift solutions [gambiarras]. Going beyond the traffic and displacements between Liverpool's public space and Tate Liverpool, thirteen years later, the work found other terms to relate to, such as the "Marvellous City" and its museum which seeks to integrate and harmonize itself with its contradictions. From one city to another, from one exhibition context to another, *Liverbeatlespool* seems to find in itself the necessary axis for its own movement.

[9] The Baratonas are walks through a circuit of bars often performed by fiancés and their guests at pre-nuptial parties.

BIBLIOGRAPHY

BENJAMIN, W. (1987). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” en *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense.

BENSUSAN, H. (2016). *Being Up for Grabs: On Speculative Anarcheology*. Londres: Open Humanities Press.

CAESAR, R. (2012). “O som como é: imagem; água e ar, seus suportes” en *Pelas Vias da dúvida*: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2007). “Acerca do ritornelo” en *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). São Paulo: Editora 34.

DOHERTY, C. (2007). “Curating Wrong Places…Os Where Have All the Penguins Gone?” en O’Neil, Paul (ed.). *Curating Subjects*. London: Open Editions, p.100-108

HALLEY, P. (1988). “After Art” en *Peter Halley collected essays 1981-1987*. Zurique: Bruno Bischofberge. [1985]

JACOB, M. J. (1996). “An Unfashionable Audience” en LACY, Suzanne (org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seatle: BayPress, pp. 50-59

LIPPARD, L. R. (1997). “Public Art: Old and New Clothes” en *The Lure of The Local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, pp. 262-275.

LIVERPOOL BIENIAL ARCHIVE disponible en *https://www.biennial.com/archive/2004* (última consulta: 22 febrero. 2020).

MEIRELES, C. (2019). Entrevista concedida à autora. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado.

MEIRELES, C. (2009a). “Memórias”. Entrevistador: Felipe Scovino [2007] en SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 234-291.

__(2009b) “Lugares de divagação”. Entrevistadora: Nuria Enguita [1995] en SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 94-123.

MORAIS, F. (2013) “A arte não pertence a ninguém”. Entrevistadora: Marília Andrés Ribeiro en *Revista UFMG*, Belo Horizonte, vol. 20, n. 1, jan.-jun, pp. 336-351.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. *Cildo Meireles*. (catálogo de exposição). Porto, Portugal; São Paulo: Fundação de Serralves; Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, L. S. (2015). “O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico” en CIRILLO, J.; GRANDO, A. (org.). *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, pp. 105-116.

__(2019). “O que cabe no museu? Um olhar crítico sobre a mostra Arte Democracia Utopia no Museu de Arte do Rio” en RODRIGUES, M. A. A.; ROCHA, C. S. (orgs.) *Anais do XXVIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), pp. 2592-2606.

RIVERA, T. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify.

__(2017). Exposição Lugares do Delírio: Agenda Curta! Disponible en *https://www.youtube.com/watch?-v=NNEEoZiRZuY* (última consulta: 15 febrero. 2020).

SCOVINO, F. (2009b) “Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura” en *Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Salvador, BA. Salvador: ANPAP, pp. 1847-1861.

EPÍTOME ARQUITECTURAL DE UN ESCULTOR. ÁNGEL FERRANT, LA ESCUELA DE MONTES Y LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

Architectural Compendium of a Sculptor. Ángel Ferrant, The School of Forest Engineering and the Students of Architecture

Ignacio Asenjo Fernández
Universidad Complutense de Madrid
iasenjof@ucm.es

Resumen

Forma y espacio son unos instrumentos valiosos para gestionar el conocimiento de dos realidades instaladas entre nosotros: el arte de la arquitectura y el arte de la escultura. Ambos conceptos pueden articularse para complementar sendas artes. Arquitectos y escultores han evolucionado a través de la historia siguiendo caminos paralelos en una correspondencia mutua de carácter relacional. Y para que las dos clases de individuos, representativos de ambas artes, puedan comprenderse y caminar juntos, han de cruzar sus ideas. El propósito de este trabajo es mostrar una aportación inédita a la labor del maestro-escultor Ángel Ferrant y a su modo de articular las díadas arquitectura/escultura y forma/espacio en dos ámbitos de actuación: el artístico y el docente. El primero presenta las intervenciones escultóricas que lleva a cabo, en 1945 y 1960, en los espacios arquitectónicos de las entonces recién inauguradas Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes y Escuela de Peritos de Montes, en Madrid, cuyos estilos arquitectónicos siguen los postulados de la arquitectura franquista. Y el segundo, el marco coyuntural educativo que se establece con un cuantioso grupo de estudiantes de arquitectura que asiste a sus clases de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid entre 1949 y 1954.

Palabras clave

Forma, espacio, arquitectura, escultura, Ángel Ferrant, escuela de ingenieros de montes.

Abstract

Shape and space are valuable instruments to manage the knowledge of two realities installed between us: the art of architecture and the art of sculpture. Both concepts can be articulated to complement each other's arts. Architects and sculptors have evolved through the years along parallel paths in a mutual correspondence of relational nature. So that the two types of individuals can understand each other and walk together, they must cross their ideas. This paper presents an unpublished contribution to the work of the master-sculptor Ángel Ferrant and his own way of articulating the binomials architecture/sculpture and form/space in two areas: the artistic and teaching. The first presents the sculptures that the artist made, in 1945 and 1960, in the architectural spaces of the newly opened School of Forest Engineering and School of Forestry Expert, in Madrid, whose architectural styles follows the tenets of Franco's architecture. And the second, the educational framework established with a large group of architecture students who attendance their modelling classes at The School of Arts and Crafts of Madrid between 1949 y 1954.

Keywords

Shape, space, architecture, sculpture, Ángel Ferrant, School of Forest Engineering

1. INTRODUCCIÓN

El hombre es un ser espacial que se mueve dentro de las dimensiones de espacio y tiempo. El espacio es un concepto y una creación histórica, es algo que se aprende y en parte se deriva de nuestra educación. Como apunta Michael Leonard (1969), el hombre es el que crea y experimenta la "sensación" de espacio. Pero el hombre es también un ser social que se halla influido por la interrelación de todos los aspectos que configuran la sociedad y, como consecuencia, sus manifestaciones.

La escultura y la arquitectura son dos manifestaciones sociales y dos artes espaciales por naturaleza que, debido a su carácter tridimensional, se mueven en unas coordenadas físicas espaciales. Una y otra trabajan con la forma y el espacio, dos conceptos que pueden articularse con sendas artes para complementarlas. De hecho, arquitectos y escultores han evolucionado a través de la historia siguiendo caminos paralelos en una correspondencia mutua. Con todo, para que las dos clases de individuos, representativos de ambas artes, puedan comprenderse y caminar juntos, han de navegar dentro de un mismo espacio con fines paralelos para poder cruzar sus ideas.

En este contexto, el papel relacional que adopta el escultor y maestro Ángel Ferrant (1898-1961) con los arquitectos dentro del arte del siglo XX, aporta datos epistemológicos como fuente válida de conocimiento. El presente artículo se centra en la figura de este artista. El estudio se divide en dos grandes bloques de pareja importancia, el primero referido al singular contexto relacional que rodea a la obra escultórica de Ferrant con los arquitectos a lo largo de su trayectoria humana, y más concretamente el relativo a los grupos escultóricos que realiza, en 1945 y 1960, en las entonces recién inauguradas Escuela Especial de Ingenieros de Montes y Escuela de Peritos de Montes, en Madrid, y, el segundo, centrado en el estudio de las características y significación de la trascendental relación docente con los estudiantes de arquitectura que asisten a sus clases de modelado en la extinta Escuela de Artes y Oficios de la calle Marqués de Cubas, de Madrid, entre 1949 y 1954.

2. CARÁCTER RELACIONAL DE FERRANT Y LOS ARQUITECTOS

Ángel Ferrant, uno de los máximos exponentes del arte moderno español, desarrolla buena parte de su labor creativa conjuntamente con arquitectos. Con ellos mantiene una relación fructífera que no solo es de carácter escultórico y laboral, sino que, en ocasiones, es también de amistad. En referencia a la importancia del pensamiento relacional de la creatividad humana, y parafraseando al catedrático y filósofo López Quintás, se podría decir que, si Ferrant es, en verdad, "un ser de encuentro" y está llamado por su misma condición racional, libre y creativa a desarrollarse creando toda suerte de interrelaciones, debe considerarse obligado en la raíz más honda de su ser a pensar, sentir y querer de modo relacional. En consecuencia, la relación de Ferrant con los arquitectos y su forma de pensar relacional están lejos de ser "un mero *accidente*, afectándole en el núcleo mismo de su ser" (López Quintás, 2003: 16).

Mencionemos algunos nombres de arquitectos con los que Ferrant se relaciona a través de los años: Rafael Bergamín (1891-1970), arquitecto racionalista con quien el escultor proyecta, en 1934, su casa estudio de la calle Tormes, 6, en la madrileña Colonia del Viso. Roberto Fernández Balbuena (1890-1966) y José María Rodríguez Cano (1906-1984), dos de los arquitectos implicados junto con Ferrant en la conservación del patrimonio histórico-artístico español durante la Guerra Civil. Luis Lacasa Navarro (1899-1966) quien, en 1937, pone su nombre junto a Ferrant y varios escritores, como León Felipe, José Moreno Villa, Antonio Machado o Dámaso Alonso, para el Consejo de Colaboración de la revista cultural *Hora de España*. Luis Felipe Vivanco (1907-1975), arquitecto y poeta que llegará a ser un gran amigo y seguidor de la obra de Ferrant, así como de su trayectoria vital. Alberto Sartoris (1901-1998), arquitecto racionalista de origen italiano que, en 1949, junto con el escultor y otros miembros fundamentales, ponen en marcha la I Semana de Arte de la Escuela de Altamira en Santillana del Mar. Los hermanos José Luis y Jerónimo Durán de Cottes Martínez y Enrique López-Izquierdo (¿-1984), tres arquitectos, amigos de Ferrant, que suelen trabajar asociados; con el primero colabora, en 1940, en la construcción de un nuevo retablo para la Capilla de la Quinta del Pardo, en Madrid, realizando una "Virgen de la Ofrenda"; con López-Izquierdo y José Luis Durán de Cottes colabora, en 1945, en la decoración escultórica de la fachada del teatro Albéniz, en Madrid, con once autómatas de madera

de inspiración regionalista para un "animado retablo, festivo, luminoso y polícromo" (Lafuente Ferrari, 1945: 143), cuyo fallido proyecto arquitectónico inicial corre a cargo de ambos arquitectos; también, por encargo de Durán de Cottes, en 1947 realiza las fuentes "De los pedruscos" y del "Caño de agua en cesto" para el chalé de la familia Benito Delgado en Camorritos. Luis de Villanueva Echeverría (1907-1978) y Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996), dos arquitectos con quienes Ferrant colabora, en 1945, en la decoración escultórica interior y exterior de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes, de Madrid; asimismo, en 1960 colabora de nuevo con Luis de Villanueva en la decoración exterior de la Escuela Técnica de Peritos de Montes, de Madrid —más abajo trataremos de ofrecer una interpretación general de los grupos escultóricos realizados en estos dos edificios—. Luis Martínez-Feduchi (1901-1975), arquitecto responsable del Consejo de la Hispanidad, quien, en 1948, con motivo de llevar a cabo el proyecto de reforma del Monumento a Colón en la Rábida, encarga a Ferrant los bajorrelieves para la columna dedicada al "Descubrimiento"; en 1953 le solicita también que diseñe, para el hotel Castellana Hilton (actual Hotel InterContinental) en Madrid, la "Fuente de los cántaros" para el patio y el "Plafón de los caballos" para el recibidor; y un año más tarde, con motivo de la inauguración de la Escuela Diplomática, otro edificio de este arquitecto, levantado en el entorno de la Ciudad Universitaria de Madrid, le encarga la decoración de la fachada con una escultura en relieve del arcángel San Gabriel. José Tamés Alarcón (1905-2002), Arquitecto-Jefe de los Servicios Técnicos Centrales de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización y Desarrollo Rural (INC), hoy Secretaría de Estado de Vivienda y Actuaciones Urbanas, y José Luis Fernández del Amo Moreno (1914-1995), arquitecto adscrito a las corrientes de arte moderno e impulsor de la creación del Museo Español de Arte Contemporáneo, actualmente Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) que dirige entre 1952 y 1958; ambos arquitectos encargan a Ferrant, en 1954, una de las obras de mayor importancia en su trayectoria artística, la decoración de la fachada del INC: "cuatro relieves en piedra de grandes dimensiones con alegorías de las cuatro estaciones del año" (Tamés, 1956: 11); Fernández del Amo encarga también al artista, en 1958, la escultura "Estático cambiante" para el nuevo Museo de Arte Contemporáneo. Ambrosio Arroyo, quien le destina la realización de unos modelos de ángeles en relieve para la Iglesia Parroquial María Estela, de Palencia, en 1958. Fernando García Mercadal (1896-1985), para quien realiza, en 1959, dos modelos en relieve, de tema "la Cirugía y la Medicina", para la Residencia Sanitaria de Oviedo. Finalmente, cabe recordar a Alejandro Ferrant (1897-1976), arquitecto y hermano del escultor.

Las relaciones arquitectónicas de Ferrant se mantienen también en el ámbito editorial. La revista *A.C. (Problemas de Actividad Contemporánea)*, órgano de influencia pública del Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) ligado a la asociación nacional de arquitectos CIRPAC, y del Grupo de Artistas y Técnicos catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC), publica, en 1933, dos artículos suyos sobre reformismo pedagógico: "Resplandor y proyección de los dibujos infantiles" —artículo que defiende la importancia de cultivar el arte nativo que practican los niños— y "Diseño de una configuración escolar. El Estado y las Artes Plásticas" —un importante y debatido plan de estudios que contiene un renovador proyecto de enseñanza artística, redactado en Barcelona, en 1931— (Ferrant, 1933: 34-39). Igualmente, *Revista Nacional de Arquitectura*, órgano oficial del Consejo Superior de Arquitectos de España, publica varios artículos relacionados con la escultura de Ferrant, por mencionar algunos: "Estatuita de ébano" (Ferrant, 1926: 31); "Composiciones a base de materiales adquiribles en el comercio" (Ferrant, 1933b: 30); "Proyecto de reforma del Monumento a Colón en la Rábida", redactado, en mayo de 1950, en colaboración con Luis Martínez-Feduchi, arquitecto del proyecto (Martínez-Feduchi y Ferrant, 1950: 211-214); "El escultor Ángel Ferrant" (Ferrant, 1957: 21-23); "¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual" (Ferrant *et al*., 1957: 26-27); "Escultura religiosa" (Ferrant, 1958: 30-31); y "Poblado Dirigido de Caño Roto", con fotografías de sus "Formas" para el recinto de juegos infantiles (Íñiguez de O. y Vázquez de C., 1959: 2-17).

El carácter relacional de Ferrant con los arquitectos se da igualmente en la esfera docente. Centrándonos en el entorno madrileño y, más concretamente, en el periodo que va desde 1934 hasta 1954, el escultor imparte sus clases de modelado y vaciado en distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (Asenjo, 2018: 569-582), en donde una parte del profesorado es arquitecto y compagina el ejercicio profesional con la docencia, impartiendo clases de dibujo lineal. Ferrant desarrolla conjuntamente actividades de docencia con algunos. Según se desprende de la lectura del *Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos* de Madrid, publicado en 1960, estos profesores-arquitectos tienen distintas categorías laborales. Al igual que Ferrant, unos son profesores de Término como, por

ejemplo, Manuel Vallcorba Ruiz, los hermanos José Mª y Luis Barbero Carnicero, el entonces Director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid Luis de Sala y María, Rodrigo Poggio y Lobón, José María del Hoyo y Algar, Luis de Villanueva Echeverría, Emilio Canosa Gutiérrez, Miguel Ángel Esteve Vera o Ramón Canosa de los Cuetos. Otros son profesores de Entrada, como Carlos López Romero, Carlos Sidro de la Puerta o José Tamés Alarcón. Y otros, como Antonio Crespí Jaume, Luis Quijada Martínez o Maximino Fernández Baanante, son entonces profesores interinos (E.A. y O.A.: 1960: 15).

3. LAS ESCULTURAS DE LA ESCUELA ESPECIAL DE INGENIEROS DE MONTES Y DE LA ESCUELA TECNICA DE PERITOS DE MONTES DE MADRID

En los duros años que siguen a la Guerra Civil, la arquitectura y las artes plásticas se entienden principalmente como actividades políticas. El ideal autárquico de los primeros años cuarenta hace que los estilos arquitectónicos y los proyectos de monumentos escultóricos se desarrollen con relación a las directrices oficiales del espíritu de la época, las cuales están vinculadas a factores políticos, de pensamiento, económicos y constructivos. Así, la Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura (DGA) señala junto a los trabajos de reconstrucción de las zonas devastadas, otras tareas ideológico-políticas como son la ordenación general de la arquitectura, dirigir la intervención de los arquitectos en servicios públicos que lo requieran y, asimismo, dirigir las actividades profesionales de este orden siguiendo un criterio arquitectónico, “previamente establecido por los órganos supremos creados para este fin” (BOE, 30.9-1939).

Por su parte, el escenario artístico de los primeros años de postguerra está determinado por la censura plástica, un instrumento más de la lucha ideológica del franquismo. Este tipo de censura constituye uno de los distintos departamentos que resultan de la distribución de las tareas censoras de la Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda, hecha en junio de 1940. La labor censora en las artes plásticas sirve tanto a la limitación de la libertad expresiva como a la propagación de las obras que penetran más fácilmente en los individuos, y sus restrictivas normas aparecen siempre argumentadas con razones de belleza plástica; sin embargo, suponen únicamente el empobrecimiento de los proyectos y la reducción de la variedad artística, imponiendo, como elemento unificador, el naturalismo y “la rutina del buen hacer técnico del academicismo clasicista más conservador y retardatario” (Cabañas, 1996: 57).

Cabe recordar también la eficaz coalición del poder civil con el eclesiástico en estos primeros años de franquismo. Dicha unión se busca intencionadamente en casi todos los proyectos. La Iglesia ocupa un papel muy importante en los valores que defiende el “Nuevo Estado” —decoro, elocuencia ascética y conmoción cristiana—. De hecho, un matiz notorio del modelo de actuación artística del primer franquismo es la importancia dispensada a la estatuaria religiosa.

Al mismo tiempo, la penuria y la autarquía económicas del primer franquismo hacen que en ocasiones sea inviable la mayoría de lo proyectado inicialmente tanto en los monumentos arquitectónicos como en los escultóricos. Con relación a los efectos que esta política económica autárquica produce sobre el sector de la construcción arquitectónica, Enrique Azpilicueta, arquitecto, resume las siguientes características y condicionantes: 1) Prohibición de emplear estructuras metálicas salvo casos muy excepcionales, para adoptar los sistemas constructivos de la DGA. 2) Escasez de todo tipo de materiales de construcción, principalmente metales, cementos y sus derivados, favoreciendo el empleo masivo de piezas cerámicas, sobre todo ladrillos. 3) Abaratamiento de la mano de obra, principalmente la no cualificada (Azpilicueta, 2004:104).

La construcción escultórica tiene condicionantes análogos a los de la construcción arquitectónica. Los proyectos escultóricos se llevan a cabo utilizando materia prima nacional, en especial maderas y piedras autóctonas —generalmente las locales—. Se eligen una y otra por considerarlas materiales nobles y clásicos, apropiados a la severidad y austeridad requerida para el nuevo estilo escultórico más acorde con el “Nuevo Estado”. La madera permite trazar los rasgos distintivos de la tradicional imaginería española en las futuras interpretaciones, y la piedra se convierte en el símbolo de la firmeza y perennidad de la “nueva realidad española”.

Un ejemplo de política autárquica arquitectónica y escultórica de los primeros años de postguerra es la construcción llevada a cabo en la entonces nueva Escuela Especial de Ingenieros de Montes, que ocupa una parcela situada en la parte más alta de la Ciudad Universitaria de Madrid, próxima a la Dehesa de la Villa y Colonia Metropolitano (*Fig. 1*). Comienza a edificarse en 1942 y se inaugura el 12 de octubre de 1945. Su estilo arquitectónico, considerado ideológicamente según los postulados de la arquitectura franquista, cabría definirse por la severidad, la rigidez y el geometrismo. Sus arquitectos son Luis de Villanueva Echeverría (1907-1978), componente de la Junta de Reconstrucción de Madrid, en 1942, y Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996), militante de la Asociación de Estudiantes Católicos en su juventud y Director General de Urbanismo en Madrid desde 1949.



Fig. 1 - Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Montes, Forestal y del Medio Natural (Madrid). Fuente: Ignacio Asenjo (2020)

Las obras de escultura son de Ángel Ferrant, quien realiza el escudo del cuerpo de Montes del hastial de la fachada principal en piedra caliza de Guadalix; las tallas policromadas sobre motivos de flora y fauna de los bosques españoles que decoran el vestíbulo principal y el Salón de Actos; los motivos vegetales que adornan la fuente de piedra del jardín de la Escuela; y en talla de madera policromada el "San Francisco predicando a las aves", Patrono de los Cuerpos Forestales, que, a modo de retablo, cubre el muro situado detrás del altar de la capilla.

La ordenación arquitectónica y los propósitos constructivos de la nueva Escuela de Montes son descritos, en *Revista Nacional de Arquitectura*, por Villanueva y Bidagor (1948: 160-171). Los arquitectos exponen que la organización responde a un amplio programa de enseñanzas teóricas y prácticas, y comprende: un edificio principal destinado a clases, laboratorios, museo, biblioteca, Dirección y Administración; talleres independientes para la práctica de industrias derivadas de la madera (serrería, resinas, corchos, etc.); una piscifactoría con su laboratorio anejo correspondiente; un parque forestal con viveros, semilleros y estufa; un campo de recreo y un garaje. Todo el edificio está compuesto con arreglo a un módulo de 3,55 metros —determinado en el programa de necesidades del concurso—, al que se ajustan tanto las plantas como los alzados. Siguiendo las directrices marcadas por la DGA, y particularmente con el propósito de que el edificio tenga un "carácter español", lleva a ensayar a los arquitectos un tratamiento arquitectónico de elementos y de materiales relacionado con construcciones reales próximas a Madrid y con edificios castellanos, principalmente toledanos del primer barroco (fines del siglo XVI y principios del XVII). Asimismo, los arquitectos refieren con detalle, en la revista, el empleo de mercancía nacional para los diferentes elementos de la construcción interior y exterior del edificio.

En cuanto a la obra escultórica llevada a cabo por Ferrant en la nueva Escuela de Montes, las figuras en relieve del hastial de la fachada principal están talladas en piedra blanca de Guadalix. Se trata de un bajorrelieve que resalta del entorno plano del ladrillo. Tiene 340 cm de largo, 330 cm de alto y sobresale 30 cm en los lugares de máxima profundidad. El conjunto está formado por unos cincuenta bloques de esta caliza, agrupados regularmente y unidos con argamasa. Los tipos representados en la composición escultórica son los elementos simbólicos del escudo de Montes: dos trabajadores forestales a izquierda y derecha, que sujetan, respectivamente, un pico y un hacha; en el centro de las figuras, el escudo representativo de la Escuela con un marco real y un zapapico, cruzados y entrelazados; en la parte superior, una corona; y envolviendo todo el conjunto, una gran orla vegetal. El escudo y la corona se policroman originalmente de forma parcial en azul —hoy apenas conservan restos de esta policromía—.

Con relación a las tallas policromadas sobre motivos de flora y fauna de los bosques españoles que decoran el vestíbulo principal y el Salón de Actos de la nueva Escuela de Montes, Ferrant realiza nueve relieves que decoran la parte superior del vestíbulo de ingreso a la Escuela (*Fig. 2*). Lindantes con el techo, recortados sobre un fondo de mármol rosa y con formatos semicirculares, están realizados en talla de madera dorada y policromada con una amplia variedad de matices verdes, rojizos, azulados y anaranjados. La profundidad de los relieves no supera los 10 cm. Cuatro de ellos están situados en las esquinas de la sala, tienen motivos de flora y vegetación de los bosques nacionales —castaño, olivo, arce y haya—, y miden 94 cm de largo y 50 cm de alto. Encima y a ambos lados de la puerta de acceso a la Escuela están emplazados otros tres relieves con representaciones de distintas especies de fauna autóctona —zorro, ginetas y abubilla—, cuyas medidas son 300 cm de largo y 60 cm de alto.Y enfrentados a izquierda y derecha del vestíbulo se encuentran ubicados los otros dos relieves, encima de las puertas de acceso a la Secretaría y al Salón de Actos de la Escuela; uno y otro tienen distintas representaciones vegetales y animales —piñones, perdiz, musaraña, verderón— con sendos escudos de la Escuela en la parte central, ricamente policromados con punteados dorados, rojos y azules; y sus medidas son 645 cm de largo y 72 cm de alto. Por su parte, el Salón de Actos de la Escuela tiene un gran relieve mural, en forma de semicírculo alargado, emplazado en la parte superior del frontal del escenario, con tallas doradas y policromadas en tonos rojizos, armonizando con los colores del Salón, sobre motivos de flora —bellotas, hojas de roble, helechos—; mide 825 cm de largo, 23 cm de alto y la escasa profundidad del relieve no supera los 8 cm.



Fig. 2 - Uno de los relieves que decoran el vestíbulo de ingreso, ejecutado por Ángel Ferrant en talla de madera dorada y policromada. Fuente: Ignacio Asenjo (2020)

Ferrant lleva a cabo también los motivos vegetales que adornan la fuente de piedra de Guadalix del jardín de la nueva Escuela de Montes. Se trata una fuente de fuste con forma de tronco de pirámide cuadrangular regular de 203 cm de altura, con plato de 200 cm de diámetro, y una cubeta octogonal, ubicada en la parte inferior para la evacuación del agua, realizada con plaquetas de piedra, de 117 cm de largo y 100 cm de alto, en cuyos centros tienen inscrito un cuadrado girado 45º. Todo el conjunto descansa sobre un soporte de mampostería de ladrillo, de 290 cm de largo y 50 cm de alto, que en origen estaba cubierto de agua, a modo de estanque artificial. Para cada una de las caras laterales del fuste, Ferrant realiza cuatro esculturas con sendos motivos vegetales, tallados en piedra caliza rosa de Sepúlveda. Cada bloque tiene 22 cm de largo, 55 cm de alto y la profundidad del relieve no supera los 15 cm.

Con todo, una de las obras más atrayentes de la nueva Escuela de Montes es la talla de madera dorada y profusamente policromada de “San Francisco predicando a las aves”, ubicada detrás del altar de la capilla (*Fig. 3*). Tiene 130 cm de largo, 180 cm de alto y la profundidad del relieve nunca supera los 25 cm.

La obra está basada en la *Legenda maior* de San Buenaventura, que narra episodios de la vida del santo de Asís. Ferrant lo ambienta en plena naturaleza. La figuración de algunos árboles y el plano del suelo, insinuado con unas plantas, son los únicos elementos para la significación del argumento. La escena es altamente emotiva, el santo eleva su mirada y, con la boca abierta, habla a los pájaros, extendiendo las manos —la izquierda permanece abierta, mientras que la derecha está levantada delante del cuerpo con los dedos índice y pulgar unidos, en gesto de razonamiento y reflexión—. Con relación a la volumetría, las manos del santo y la cabeza, levemente barbada con la policromía, están en altorrelieve, en cambio el resto de la composición tiene un relieve más bajo. La figura de San Francisco presenta a su alrededor un halo dorado, interpretado con líneas de pan de oro, a modo de círculo de luz limitada en torno del cuerpo. Viste un hábito que está matizado con un color ceniciento en gradación luminosa y trazas marrones, y porta el cordón y el escapulario característicos de la orden franciscana. En el retablo están

representadas en torno a veintiséis aves reconocibles: un carbonero, una gaviota, dos cernícalos, un verdecillo, una golondrina, un jilguero, un estornino negro, una abubilla, un verdecillo, una carraca, un mirlo y un pájaro carpintero, por mencionar algunas. En la parte superior, tres de las aves —una rapaz, una gaviota y un cernícalo— se salen del formato rectangular que enmarca el retablo. El estilo galano del conjunto formado por las aves, el plano del fondo y los arbustos está coloreado y moteado con una extensa paleta cromática de diversos matices azules, naranjas, amarillos, violáceos, rojizos, verdes y rosados.

Cabe resaltar, por otra parte, que esta obra, antes de ser emplazada definitivamente en la capilla de la Escuela, se expone en los salones de la revista *Escorial*, en su local madrileño de Alfonso XII, 40, en el inicio de la temporada artística 1945-1946 (*Escorial*, 1943: 30-37).



Fig. 3 - Talla en madera dorada y policromada, representando a San Francisco predicando a las aves, ejecutado por Ángel Ferrant. Fuente: Ignacio Asenjo (2020)

Los modelos elaborados por Ferrant para la nueva Escuela de Montes se tallan en el taller del escultor valenciano Juan García Talens (1890-1961), quien también es docente en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid[1]. En su taller, ubicado en la madrileña calle López de Hoyos, sacan de puntos a escala, doran y realizan los primeros trabajos de policromía a partir de los bocetos de Ferrant. Allí se llevan a cabo también los trabajos de ampliación y talla en madera de las esculturas de Ferrant para la fachada del teatro Albéniz, en Madrid[2]. Como persona de reconocida competencia, son numerosos los escultores que depositan su confianza en él, destacando, entre otras, las colaboraciones con Mariano Benlliure, José Capuz, Julio Vicent o Juan Adsuara.

Pero el carácter relacional de Ferrant con el arquitecto Luis de Villanueva no concluye en 1945 tras la realización de los trabajos escultóricos de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes. La relación se prolonga hasta principios de la década de 1960 con la creación de dos nuevas obras escultóricas destinadas a otra edificación de Villanueva, la recién inaugurada Escuela Técnica de Peritos de Montes de Madrid, levantada también en el entorno de la Ciudad Universitaria[3]. Ferrant lleva a cabo entonces el "Escudo del Cuerpo de Montes" para una pared lateral del edificio y "cuatro gárgolas de bronce" para el jardín de la Escuela (*Fig.4*). Se trata indudablemente de dos de las últimas obras escultóricas realizadas por Ferrant. Según consta en dos hojas de factura autógrafa, firmadas y timbradas, fechadas el 23 de noviembre de 1960 y el 10 de mayo de 1961, declara haber recibido de Villanueva las cantidades de 22.563 pesetas y de 40.000 pesetas, respectivamente, por la realización de estas obras (Archivo devillanuevaarquitectos: s.r.).

El Escudo del Cuerpo de Montes de la Escuela de Peritos, construido en hierro forjado a modo de relieve, está formado por varias piezas metálicas separadas entre sí por el espacio vacío de la pared de

[1] Véase "Expediente personal docente del profesor D. Juan García Talens". Archivo General Escuela de Arte Nº 1, Madrid.

[2] Agradezco el testimonio verbal a D. Pedro Bejarano Cortijo, aprendiz de García Talens y alumno de Ferrant en 1945, y los datos por él aportados en enero de 2003, ya que han sido de indudable importancia en la elaboración de este trabajo. Siendo aprendiz con García Talens, talla algunas partes de los relieves de la Escuela de Montes y ayuda al montaje *in situ*. Igualmente, realiza trabajos de ampliación y talla de algunas de las figuras del teatro Albéniz. Como tallista profesional, ayuda a muchos escultores en las labores de talla en madera.

[3] La Ley de Ordenación de las Enseñanzas Técnicas, de 20 de julio de 1957, da origen a la Escuela Técnica de Peritos de Montes, convertida en la Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Forestal (EUITF) tras la Ley de 29 de abril de 1964. En 2009, tras la implantación de los estudios marcados por el Espacio Europeo de Educación Superior, se acuerda la unión de la EUITF y la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes, y en 2011 se acuerda denominar al nuevo centro Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Montes, Forestal y del Medio Natural.



Fig. 4 - Escudo del Cuerpo de Montes y gárgolas de bronce de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Montes, Forestal y del Medio Natural (Madrid). Fuente: Ignacio Asenjo (2020)

ladrillo. Ferrant escoge el hierro, un material que adopta desde 1958, porque le permite materializar en el escudo el esquematismo en formas sólidas. Este metal une su maleabilidad a su resistencia, dotando al conjunto de rigidez y ligereza. Ferrant crea así formas volumétricas que se recortan sobre el espacio de la fachada, como quien dibuja líneas y pega planos sobre un papel. El escudo consta de un pico y un hacha cruzados, un disco que los une en la parte central, una corona en la parte superior y una gran orla vegetal en la inferior. Todo el conjunto, unido por otros cuatro círculos de metal, mide 270 cm de largo, 200 cm de alto y la profundidad del relieve no supera los 40 cm. Gracias a la documentación varia que Ferrant custodia en su archivo personal (actualmente en el Museo Patio Herreriano), sabemos que el escudo se forja en el taller de José Fuente, a quien paga distintas cantidades por varios juegos de piezas metálicas —dos grupos de seis y de cinco piezas de hierro, otro de tres piezas y un disco en palastro—, así como por su colocación en la fachada, tal y como se refleja en varias facturas autógrafas, firmadas y timbradas, fechadas entre el 29 de junio y el 30 de octubre de 1960 (F.A.F.: F.F. - FAC 29 - 416; F.F. - FAC 30 - 417; F.F. - FAC 31 - 418).

Por su parte, las cuatro gárgolas de bronce, colocadas en un pilar de piedra a modo de fuentes para el estanque de la Escuela de Peritos de Montes, son figuras en tres dimensiones que prescinden de las referencias figurativas, adoptando un carácter orgánico. La geometría espacial de sus volúmenes está basada en formas de la naturaleza de origen animal, vegetal o mineral, resultando cuatro imágenes abstractas con una significativa simplificación formal. La anteposición de las formas abstractas frente a las formas representativas en el edificio es producto de una transformación en lo cultural y en la nueva mirada artística, iniciada en la década de 1950, que se caracteriza por el planteamiento y debate de la problemática arte figurativo /arte abstracto. En esta ocasión, Ferrant escoge el bronce porque tiene una gran resistencia a la corrosión y al roce con el agua, posee una buena resistencia mecánica y adquiere una bonita pátina natural al exterior. Cada una de las gárgolas tiene tamaños y formas diferentes. Situadas de izquierda a derecha las medidas son: 1) 100 cm de largo, 54 cm de alto y 60 cm de profundo. 2) 110 cm de largo, 48 cm de alto y 40 cm de profundo. 3) 110 cm de largo, 48 cm de alto y 60 cm de profundo. 4) 100 cm de largo, 48 cm de alto y 50 cm de profundo. Según consta también en el archivo personal de Ferrant, las gárgolas se efectúan en el taller del fundidor Ángel Gómez Quesada, a quien el escultor paga distintas cantidades por la ampliación en escayola y el trabajo de fundición en bronce de las cuatro gárgolas, como queda reflejado en varias facturas autógrafas o mecanografiadas, firmadas y fechadas entre el 1 de abril y el 1 de junio de 1961 (F.A.F.: F.F. - FAC 23 - 410; F.F. - FAC 24 - 411; F.F. - FAC 25 - 412; F.F. - FAC 26 - 413).

4. LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA EN LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE MADRID: 1949-1954

Como ya se ha referido arriba, un cuantioso grupo de estudiantes de arquitectura se matricula en el taller de modelado de Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Marqués de Cubas entre 1949 y 1954. Según se deprende de los registros de matrícula de la asignatura de Modelado y Vaciado, sección 2ª, de ese periodo (Archivo I. A., s. r.) y de los listados de calificaciones de ese espacio de tiempo (F.A.F.: F. F.- PED 32 – 996; F. F.- PED 33 – 997; F. F.- PED 34 – 998; F. F.- PED 35 – 999; F. F.- PED 36 – 1000), este alumnado aumenta progresivamente cada curso académico. Aunque con asistencia irregular a

las clases, la mayoría concurre durante varios cursos, algunos permanecen solo uno, y unos pocos frecuentan las clases dos o tres meses.

Con todo, cabe mencionar los nombres de Francisco José Merín Casasempere, los hermanos Antonio y Luis Vázquez de Castro, José López Zanón, J. Luis Marés Telio, Jesús A. de Martitegui Susunaga, José Antonio López Candeira, Fernando Iniesta Cabrero, José Coronel Jiménez, Elena Arregui Cruz, Francisco Pérez Arbres, Eleuterio Población Knappe, Sebastián Criado Sotomayor, Luciano Díez Canedo, Ignacio Gárate Rojas, Federico del Cerro Espinós, Fernando Ramón Moliner, José Ramón Azpiazu Ordóñez, Jaime de Alvear Criado, Julio Cavestany Bastida, Juan Manuel Alonso Velasco, Carlos Verdú Belmonte, Santiago Fernández Pirla, Luis Enrique Miguel Suárez Inclán, Ramón Magarejo Rueda, Joaquín Rallo Romero, Carlos Flores López o Aurelio Botella Clarella, entre otros. La mayoría solicita ex profeso asistir al taller de Ferrant. De hecho, algunos trasladan su matrícula desde otras secciones de la Escuela de Artes y Oficios para recibir sus clases, y todos, sin excepción, guardan un grato recuerdo de su maestro[4].

Los estudiantes de arquitectura acuden a las clases de Ferrant por diversas razones. Un factor determinante es el prestigio y la reputación que posee este escultor de ideas renovadoras, avanzadas y progresistas en la enseñanza; otro es la divulgación del boca a boca entre los estudiantes; pero también concurren aconsejados por determinados arquitectos, como José Luis Romany Aranda, los hermanos José Luis y Jerónimo Durán de Cottes o Enrique López Izquierdo, por mencionar algunos, que conocen la labor docente que desarrolla el escultor. Así, los dos últimos son buenos amigos de Ferrant, han colaborado en la realización de distintas obras y ejercen como profesores en la academia de dibujo "López Izquierdo", emplazada en la décima planta del edificio del Palacio de la Prensa de la plaza de Callao, en Madrid. Allí preparan a estos estudiantes para el ingreso en la Escuela de Arquitectura o para fortalecer sus habilidades de dibujo. Durán de Cottes y López Izquierdo les alientan a complementar los estudios técnicos de su especialidad con otros de carácter artístico, que les sirvan como instrumento creador para formalizar sus proyectos. La enseñanza inspiradora de Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios, pone en contacto a los estudiantes de arquitectura con "la vanguardia cosmopolita de las artes, haciéndoles incluso dudar de si su verdadera vocación no habría de hallarse en ellas" (Fernández-Galiano, 2015: 5). Ferrant les capacita en la adquisición de los conocimientos básicos del lenguaje tridimensional. Con él pueden conocer y emplear las técnicas y los procedimientos de dicho lenguaje y, en consecuencia, saber enfrentarse al análisis y al estudio de objetos y obras de arte organizando y combinando formas volumétricas con actitud creativa. Además, con miras a su futuro profesional, les escribe cartas de presentación como las del exalumno Antonio Vázquez de Castro para el Trinity Collage de Dublín, en 1954 (F.A.F.: F. F.- CORR 59-169). No obstante, en algunos casos, lo que comienza siendo una sencilla relación profesor-alumno se convierte en una verdadera colaboración profesional con el paso de los años. Por ejemplo, los arquitectos José Luis Iñiguez Onzoño y Antonio Vázquez de Castro encargan a Ferrant, en 1960, el diseño de unas "Formas para juegos infantiles" destinadas al proyecto que llevan a cabo en el Poblado Dirigido de Caño Roto[5].

Vale la pena mencionar también el progresivo cambio que afecta a la estructura social y ocupacional española en la década de los años cincuenta, que tiene, indudablemente, su reflejo en el nivel educativo. Según consta en los registros de matrícula de la asignatura de Modelado y Vaciado, sección 2ª (Archivo I. A., s. r.), desde 1949 hasta 1954 tres grupos diferentes de individuos coinciden en las clases de Ferrant:

1. Estudiantes de clase media —hijos de pequeños industriales y comerciantes—.

2. Jóvenes trabajadores de clase modesta —marmolistas, carpinteros, mecánicos, canteros, empleados asalariados y funcionarios medios—.

3. Alumnos vinculados con la nueva clase media alta —estudiantes de arquitectura y otros—.

[4] Agradezco el testimonio verbal de todos los mencionados y los datos aportados en las entrevistas realizadas entre enero de 2003 y junio de 2006.

[5] El conjunto estaba constituido por seis piezas independientes, construidas en madera y metal. Los elementos no estaban fijados al suelo y admitían distintas posiciones, por lo tanto su colocación dependía directamente de los niños y de su juego. Podían disponer libremente de ellas y moverlas a su antojo para superponerlas entre sí, juntarlas o separarlas. Actualmente se conservan tres piezas en la colección MNCARS, depósito temporal de la familia Vázquez de Castro, 2012 (DO01742, DO01743 y DO01744).

La estratificación social de los grupos lleva implícita la evaluación de los distintos estratos, según una escala de valores: ingresos económicos, nivel de educación, prestigio, renta, cultura y estatus social. En términos sociológicos, se puede decir que el tipo de estratificación en los estudiantes de arquitectura está basado en su profesión y en la de sus padres. Así, con arreglo al contenido de las "Tarjetas individuales de alumnos de la enseñanza de Modelado del curso 1954-1955" (Archivo I. A., s. r.), estos últimos son en su mayoría médicos, catedráticos, arquitectos, industriales, ingenieros, farmacéuticos, banqueros, notarios o abogados, y sus hijos forman parte de un estrato social que cuenta con oportunidades más o menos semejantes en los ámbitos de la cultura, el estatus o la renta.

Por otra parte, conocemos de primera mano la relación de trabajos ejecutados por los alumnos en la clase de modelado de Ferrant, en el curso 1952-1953, gracias a un parte de fin de curso, firmado por el escultor y por el profesor auxiliar Salvador Urquía Ordóñez, fechado el 17 de junio de 1953 (F.A.F.: F.F. - PED 13 – 977). Según se pone de manifiesto en el parte, el tipo de labor escolar realizada es de copia y de imaginación, "la copia cultivada como medio y no como fin". De los 21 alumnos calificados, dos estudian únicamente la copia y los restantes simultanean ejercicios hechos ante modelo con otros de carácter personal, aclarándose en el escrito que trabajaron también con modelo, "preconcebido, en la memoria".

Finalmente, se enumeran los existentes, en barro crudo y yeso, clasificándolos como sigue:

- Formas de iniciación (primeras copias, elementos aislados con valor de fragmento o de unidad). De 200 a 300.
- Estudios de figura humana: 22.
- Maquetas y pequeñas configuraciones: 35.
- Cabezas modeladas: 25.
- Cabezas talladas: 5. (Una en piedra, talla directa).
- Composiciones: 12.
- Moldes: cerámicos, logrados: 3. Se hicieron varios para reproducción única. (*Doc. Cit*, p. 1).

Con respecto a la relación que se establece entre la arquitectura y la escultura como manifestaciones espaciales, Ferrant lo expresa con estas palabras en sus pizarras de clase que cuelga en las paredes del aula de modelado:

- La arquitectura es el espacio labrado en la materia. La escultura es la materia labrada en el espacio. La arquitectura debe su origen (la caverna, la cueva) a una necesidad material. La escultura debe su origen a una exigencia del espíritu suscitada por el goce de contemplar las cosas rodeadas del espacio libre. Entre la arquitectura y la escultura se produjo el vaso.
- La misión de la arquitectura es animar la servidumbre del espacio.
- La escultura se nos ofrece a nuestros ojos. La arquitectura, se nos ofrece, además, a nuestros movimientos.
- En todas las arquitecturas vivientes, prevalece un orden constructivo. Más, en la humana, es en la que mejor se distingue la fachada (F.A.F.: F.F. - PED 9 - 973).
- Gracias a todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir manifestando, como bien afirma Henri Focillon (1983: 28), que "el arquitecto es geómetra cuando dibuja el plano, mecánico cuando combina la estructura, pintor por la distribución de los efectos, escultor cuando obra sobre las masas".

BIBLIOGRAFÍA

ASENJO, I. (2018). “Ángel Ferrant y la educación artística en Madrid: 1934-1954” en CHAVES MARTÍN, M. A. (ed.), *Narrativas urbanas*, VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

AZPILICUETA, E. (2004). *La construcción de la Arquitectura de Postguerra en España (1939-1962)*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

ESCORIAL (1943). “Artistas contemporáneos. Ángel Ferrant”, *Escorial, Suplemento de Arte*, 2, Madrid, pp. 30-37.

ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS (1960). “Profesorado de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid”, *Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos*, año VII, 8, Madrid: Blas S.A. Tipográfica.

FERNÁNDEZ, O.; BERNÁRDEZ, C. (2002). “Fondo Ángel Ferrant (F.A.F.)” en *Museo Patio Herreriano, Colección Arte Contemporáneo*. Valladolid: Museo Patio Herreriano.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2015). “Antonio Vázquez de Castro”. Barcelona: Fundación Arquia.

FERRANT, Á. (1926). “Estatuita de ébano”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Año VIII, 81, enero de 1926, p. 31.

__(1933a). “Resplandor y proyección de los dibujos infantiles” y “Diseño de una configuración escolar. El Estado y las Artes Plásticas”., *A. C.*, 10, 2º Trimestre, Barcelona, pp. 34-39.

__(1933b). “Composiciones a base de materiales adquiribles en el comercio”, *Arquitectura*, Año XV, 63, enero de 1933, p. 30.

__(1957). “El escultor Ángel Ferrant” “, *Revista Nacional de Arquitectura*, Año XV, 187, julio de 1957, pp. 21-23.

__(1958). “Escultura religiosa”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 200, agosto de 1958, pp. 30-31.

FERRANT, A. *et al.* (1957). “¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 189, septiembre de 1957, pp. 26-27.

FOCILLON, H. (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait Ediciones.

ÍÑIGUEZ DE ONZOÑO, J.L.; VÁZQUEZ DE CASTO, A. (1959). “Poblado dirigido de Caño Roto”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Año 1, 8, agosto de 1959, pp. 2-17.

LAFUENTE FERRARI, E. (1945). “El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz de Madrid”, *Arte Español*, Año XXIX, tomo XIV, 344, 4º trimestre, pp. 143-157.

LEONARD, M. (1969). “Humanizing Space”, *Progressive Architecture*, abril 1969, pp. 128-133.

LÓPEZ QUINTÁS, A. (2003). “El carácter relacional de la creatividad humana”, *Espiga*, 7, enero-junio, pp. 1-18.

MARTÍNEZ-FEDUCHI, L.; FERRANT, A. (1950). “Proyecto de reforma del Monumento a Colón en la Rábida”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año 10, 101, mayo de 1950, pp. 211-214.

TAMÉS ALARCÓN, J. (1956). “Edificio Social del Instituto Nacional de Colonización en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 178, octubre de 1956, pp. 7-16.

VILLANUEVA, L.; BIDAGOR, P. (1948). “Escuela Especial de Ingenieros de Montes en la Ciudad Universitaria de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 77, mayo de 1948, pp. 160-171.

REPENSANDO EL DISCURSO URBANO LETRISTA Y SITUACIONISTA DESDE LO ATMOSFÉRICO

Re-thinking the Letterist and Situationist Urban Discourse from the Athmosperic

Quim Bonastra
Universitat de Lleida
quim.bonastra@udl.cat

Resumen

Las propuestas de Letristas y Situacionistas sobre lo urbano fueron claves a partir de la fecha de su formulación a mediados del siglo XX y han tenido una importancia capital para entender las productivas relaciones entre arte y ciudad. Numerosos artistas y académicos se han inspirado en el proyecto Letrista y Situacionista, y han trabajado a partir de conceptos como el de "situación construida", "unidad de ambiente", "urbanismo unitario", "deriva" o "détournement", siguiéndolos más o menos fielmente, adaptándolos a sus necesidades o, simplemente, dándoles nuevos desarrollos y llevándolos a lugares insospechados por sus inspiradores. Aunque gran parte del pensamiento Letrista y Situacionista sobre lo urbano puede parecer aún vigente, visto en la actualidad presenta una gran cantidad de inconsistencias, limitaciones y contradicciones. Por esta razón, lo que pretendo con este texto es poner al día algunas de las ideas y conceptos Letristas y Situacionistas sobre lo urbano, especialmente las nociones de "situación construida" y de "unidad de ambiente", a partir de la noción de atmósfera, un concepto proveniente del campo de la fenomenología que en los últimos años ha dado frutos muy interesantes en distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas.

Palabras clave

Situacionistas, Letristas, ciudad, atmósfera, afectos.

Abstract

The proposals of Letterists and Situationists on the urban were key from the date of its formulation in the middle of the 20th century and have been of paramount importance in understanding the productive relations between art and the city. Many artists and academics have been inspired by the Letterist and Situationist project, and have worked from concepts such as "built situation", "ambiance unit", "unitary urbanism", "drift" or "détournement", following them more or less faithfully, adapting them to their needs or, simply, giving them new developments and taking them to unsuspected places by their inspirers. Although much of the letterist and situationist thinking about the urban may still seem current, seen today it presents a great number of inconsistencies, limitations and contradictions. For this reason, what I intend with this text is to update some of the Letterist and Situationist ideas and concepts on the urban, specially the notions "constructed situation" and "ambiance unit" from the notion of atmosphere, a concept from the field of phenomenology that in recent years has borne fruit very interesting in different disciplines of the social and human sciences.

Keywords

Situationists, Letterists, city, atmospheres, affects.

1. INTRODUCCIÓN

Durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado los dos grupos artísticos vanguardistas Internacional Letrista e Internacional Situacionista construyeron un discurso sobre lo urbano e impulsaron unas prácticas en diferentes espacios de la ciudad que tuvieron, a partir del momento de su enunciación, una importante influencia tanto en el mundo artístico como en el mundo académico. Desde entonces, numerosos artistas y académicos se han inspirado en el proyecto letrista y situacionista, y han trabajado a partir de conceptos como el de "situación construida", "unidad de ambiente", "urbanismo unitario", "deriva" o "détournement", siguiéndolos más o menos fielmente, adaptándolos a sus necesidades o, simplemente, dándoles nuevos desarrollos y llevándolos a lugares insospechados por sus inspiradores.

Siguiendo a Rimbaud, Letristas y Situacionistas creían que "il faut changer la vie", cambiar lo anodino de la vida cotidiana en el que estaban inmersos los habitantes de las ciudades modernas capitalistas y comunistas tras el triunfo de la arquitectura y el urbanismo funcionalistas, que imponía lo que para ellos era la tiranía de la "Carta de Atenas". No se trataba de cambiar la arquitectura moderna y volver regresivamente a otras formas pre-modernas de arquitectura, sino de desafiar sus premisas y maneras de pensar aceptadas. Así, su programa político pasaba por la apropiación y la alteración del ambiente material de la ciudad y de su espacio como medio a través del cual se debía originar la revolución general (Sadler, 1999: 13). Por esta razón la ciudad, el urbanismo y la arquitectura fueron tan importantes en toda la evolución del grupo desde principios de la década de los 50 hasta inicios de los 70, puesto que la ciudad era el campo de operaciones a partir del que se cambiaría el mundo yendo más allá de todas las formas artísticas a través una utilización unitaria de todos los medios de subversión de la vida cotidiana.

Letristas y Situacionistas criticaron de un modo particularmente rabioso todo lo relacionado con la arquitectura y el urbanismo funcionalista de los cuales surgía nada más que un conjunto de guetos verticales (IL, 1954b) con una poderosa capacidad de cretinización; de debilitación de cualquier atisbo de alegría, de amor, de pasión o de libertad; y de incitación al suicidio (Ivain, 1958). Por otra parte consideraban que el urbanismo era una mera ideología en el sentido marxista del término, que solamente se podía entender en el campo de la publicidad y la propaganda (Kotanyi & Vaneigem, 1961: 16), "la proyección en el espacio de la jerarquía social sin conflicto"(34), "la última cortesía de un poder a punto de ejercer un control total de los espíritus"(35), para "salvaguarda[r] el poder de clase" (Debord, 1967: 172). En resumen, el urbanismo se había convertido para los Letristas y Situacionistas en el enemigo de todas las posibilidades de la vida urbana (IS, 1961: 6).

Frente a todo ello, los Letristas y Situacionistas oponían la extravagancia, la gratuidad y la desorientación (McDonough, 2009: 6). De este modo, conscientes de que "el decorado determina los gestos" pregonaban la construcción de "casas apasionantes" (Concord, 1954) y reivindicaban arquitecturas como el Palais Idéal del cartero Cheval, los castillos y palacios del rey Luis II de Baviera, las cárceles de Piranesi, las escenas portuarias urbanas de Claude Lorrain o parques como el Désert de Retz o el Parc Monceau. La arquitectura era, para ellos, "el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de engendrar sueños", se trataba "de una modulación influencial inscrita en la curva eterna de los deseos humanos y del progreso en su realización" (Ivain, 1958: 16).

Lo que querían conseguir Letristas y Situacionistas con su modo de ver el urbanismo era revolucionar la vida cotidiana y liberar a la ciudadanía del mundo en el que vivían para soltarlos en uno diferente en el que primaran la experimentación, la anarquía y el juego (Sadler, 1999: 69). Influenciados por Huizinga (2005), otorgarían un lugar central al Homo Ludens y la sociedad lúdica en contraposición al Homo Faber y la sociedad utilitarista (Constant, 2009: 7). Un Homo Ludens cuya vida consistiría en crear el mundo que concibiera libremente, sin tener que preocuparse por la lucha por la supervivencia, lo que implica una revolución radical en el ámbito de la conducta social.

Gran parte de estas ideas cristalizaron en el proyecto Nueva Babilonia, de Constant. Se trataba un proyecto urbanístico utópico poco corriente que consistía en una serie de textos, planos, maquetas, dibujos, esculturas, etc. en los que, más que prescribir, puesto que pretendía romper con la autoridad represora de la arquitectura, se pretendía inspirar lo que podría ser un entorno urbano del futuro. Una

ciudad nómada en la que todos los ciudadanos, descargados de las labores productivas gracias a la mecanización de éstas y convertidos en Homo Ludens, se podrían dedicar a vagar libremente por el mundo desarrollando la creatividad que consideraba inherente a todos los seres humanos. Una ciudad dinámica que, como un laberinto modulable, se iría montando y desmontando a medida que sus habitantes lo precisaran y lo desearan, por lo que desaparecía en ella la diferencia entre lo local y lo global, siendo todo el mundo errante, nómada.

El interés por la ciudad y lo urbano que desde el campo del arte y el del activismo político mostraron Letristas y Situacionistas produjo un surtido repertorio de ideas y conceptos que, por el gran interés que presentan, pretendo mirar con ojos contemporáneos y poner al día para salvar algunas de sus limitaciones y contradicciones. Para ello, me centraré en dos nociones que tienen relación con la experiencia de la ciudad por parte de sus habitantes y con los modos de influir sobre esta experiencia, las “unidades de ambiente” y las “situaciones construidas”. En esta puesta al día, abordaré los conceptos referidos pertenecientes a su pensamiento sobre lo urbano desde el concepto de atmósfera. En el siguiente epígrafe revelaré aquellas áreas en que ambos aparatos conceptuales coinciden, se superponen o caminan paralelos. En el epígrafe final problematizaré algunos de puntos del programa situacionista y mostraré cómo el concepto de atmósferas es productivo en su puesta al día.

2. CRUCES DE CAMINOS

El discurso Letrista y Situacionista sobre lo urbano tiene bastantes puntos de conexión con el concepto de atmósfera o de ambiente, que es como se suele llamar a este concepto en la la tradición francesa, y que en este texto vamos a utilizar como sinónimos a pesar de algunas diferencias que separan ambas nociones. Los dos conceptos Letristas y Situacionistas que sirven más al propósito de este texto son el de “unidad de ambiente” y el de “situación construida”, con lo que vemos que, para empezar, ya tenemos ciertas coincidencias léxicas que veremos más tarde que también son, en parte, semánticas. Letristas y Situacionistas se sirvieron de las nociones de “unidad de ambiente” y de “situación construida” con la intención de conocer los mecanismos precisos, objetivos, del funcionamiento de la vida urbana. Lo debían hacer a través de lo que denominaban psicogeografía, que era “el estudio de las leyes exactas y los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, actuando en las emociones y el comportamiento de los individuos” (IS, 1958: 13). Considerando que la decoración determina los gestos su intención era, a través de lo que llamaban “urbanismo unitario,” llegar a incidir en la vida urbana elevándola a una calidad superior.

Pero antes de seguir debemos explicar sucintamente de qué hablamos cuando hablamos de atmósferas o de ambientes. Hablar de atmósferas nos lleva a tener en cuenta nuestra experiencia del mundo, una experiencia que es directa y que deja de lado “its psychological origin and the causal explanations which the scientist, the historian or the sociologist may be able to provide’ (Merleau-Ponty, 2002: vii).

Pero, ¿que son exactamente estas atmósferas de las que estamos hablando? “Is there anyone who has not, at least once, walked into a room and ‘felt the atmosphere’?” (Brennan, 2004: 1). Las atmósferas no pueden ser definidas por la determinación de sus propiedades, que es el modo por el cual definimos las cosas. Nos encontramos frente a un concepto indeterminado, inaprensible, ambiguo, en el que entran en tensión lo que es y lo que no es, lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, las ausencias y las presencias, lo subjetivo y lo objetivo, las causas y los efectos (Bernad, 2017: 19; Anderson, 2014:156). Una atmósfera esta creada por las cosas y las personas, y por las constelaciones que se forman entre ellas (Böhme 1995: 33–34), componiendo una unidad que liga los componentes de una determinada situación en un todo concreto y le da un carácter específico (Thibaud, 2011: 205). Veamos tres definiciones sintéticas del término por parte del tres autores:

> Atmospheres are affective phenomena, which are grasped pre-reflectively, manifest spatially, felt corporeally, and conceived as semi-autonomous and in-determinate entities (Trigg, 2020: 1).
>
> An atmosphere can refer to the prevailing mood of a place, situation, or cultural representation such as the feeling evoked by a film or a novel (Gandy, 2017: 354).

> An ambiance can be provisionally defined as a space-time qualified from a sensory perspective. It emerges as an alternative way to bridge the sensate, spatial, and social domains (Thibaud, 2011: 204).

El programa trazado por Letristas y Situacionistas con los conceptos referidos va en una doble dirección: conocer, por un lado, el funcionamiento de la ciudad a través de su experiencia y, por otro, afectar este funcionamiento para conseguir unos fines precisos. Programa que coincide con las posibilidades de abordaje de las atmósferas de las que habla Böhme. Para éste, las atmósferas se pueden abordar desde una estética de la recepción -movimiento inicial en el que el sujeto se confronta a algo irracional, subjetivo, aprehendido como aquello que le afecta induciéndole un estado anímico- o desde una estética de la producción -de lo que se deriva que los sujetos en el sentido inverso podemos crear las condiciones para que una atmósfera aparezca, lo que nos permite un acceso racional a esta entidad intangible, y nos la presenta como algo casi-objetivo (Böhme, 2016). En este sentido, como explica Anderson:

> On the one hand, atmospheres require completion by the subjects that 'apprehend' them. They belong to the perceiving subject. On the other hand, atmospheres 'emanate' from the ensemble of elements that make up the aesthetic object. They belong to the aesthetic object (Anderson, 2014, p. 145).

En este contexto, las "unidades de ambiente" participan de esta estética de la recepción en cuanto que pretenden dar cuenta de la experiencia de la ciudad por parte del sujeto:

> Le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près ; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés ; la ligne de plus forte pente - sans rapport avec la dénivellation - que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but ; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux; tout cela semble être négligé. (…) Les gens savent bien qu'il y a des quartiers tristes, et d'autres agréables. Mais ils se persuadent généralement que les rues élégantes causent un sentiment de satisfaction et que les rues pauvres sont déprimantes, presque sans plus de nuances. En fait, la variété des combinaisons possibles d'ambiances, analogue à la dissolution des corps purs chimiques dans le nombre infini des mélanges, entraîne des sentiments aussi différenciés et aussi complexes que ceux que peut susciter tout autre forme de spectacle (Debord, 1955).

Las "unidades de ambiente" pertenecían a la esfera de la percepción y eran de áreas de la ciudad que, para Letristas y Situacionistas poseían lo que llamaban una atmósfera urbana particularmente intensa. Estaban constituidas, en primer lugar, por todos aquellos elementos del medio que podemos denominar "duros": es decir sus elementos arquitectónicos y urbanísticos y sus diferentes configuraciones. Estas distintas configuraciones de los elementos "duros" del medio debían ayudar a articular sus elementos "blandos": todos aquellos elementos mutables del espacio urbano como el juego de ausencias y presencias, de luz y sonido, de la actividad humana, del tiempo y las asociaciones de ideas que sus usuarios fueran capaces de hacer en y respecto a ellas (Sadler, 1999: 70-76).

Como vemos, van apareciendo algunos de los elementos de las tres definiciones que hemos mostrado más arriba. Para empezar, la espacialidad de ambas nociones no necesita comentarios. El estado de ánimo predominante de estos espacios es también de la máxima importancia y está ligado, por un lado, a la noción de afecto puesto que, en su indefinición, en la co-presencia entre sujeto y objeto, entra en juego la capacidad recíproca de afectar y sentirse afectado (Ash: 2013, p. 23). La articulación de los elementos "duros" y "blandos" de la "unidad de ambiente afectan la experiencia del lugar confiriéndole un estado de ánimo predominante. Por otra parte, al tener que ver la atmósfera con el estado anímico involucra la dimensión pre-reflexiva de la experiencia. Esto significa que opera a un nivel menor que el lenguaje articulado y está más ligada a la comprensión que a la interpretación (Thibaud, 2011: 205), es decir, captamos la atmósfera "before we identify its details or understand it intellectually"? (Malpass, 2015, p. 141). Esto sucede porque, en parte, su aprehensión, se realiza a partir lo corporal y lo sensorial.

Lo que Letristas y Situacionistas reconocían como "unidades de ambiente" tenía una tendencia hacia el eclecticismo y lo pintoresco, en ellas se mezclaban lo meditativo, lo exótico, lo expresivo, lo feo y lo bello, y debían llevar a sus usuarios a experimentar lo sublime al despertar en ellos estados emocionales de distinta índole y llevarlos a un estado de ensoñación que representaba una deriva de lo ideal y lo racional hacia lo extraordinario y lo revolucionario (Sadler, 1999: 70-76). Dos buenos ejemplos de las descripciones de unidades de ambiente son la Michèle Bernstein hizo del Square des Missions Étrangères (1955) y la del Barrio de las Halles realizada por Abdelhafid Khatib (1958). Leamos algún fragmento de ambos textos, en los que se muestra la presencia de lo cultural y lo social que también

encontramos en la noción de atmósfera.

> C'est un kiosque d'une grande dignité qui tend à donner toutes les impressions d'un quai de gare et d'un apparat médiéval. Le square des Missions *Étrangères* peut servir à recevoir des amis venant de loin, à *être* pris d'assaut la nuit, et à diverses autres fins psychogéographiques (Bernstein, 1955).
>
> La première zone, dans l'est, est comprise entre les rues Saint-Denis, de Turbigo, Pierre-Lescot et la place Sainte-Opportune. C'est la zone de la prostitution, avec une multitude de petits cafés. En fin de semaine une foule masculine et misérable, venue d'autres quartiers, cherche à s'y divertir. Autour du square des Innocents se maintient une population de clochards. L'ensemble de cette zone est déprimant (Abdelhafid Khatib,1958).

La segunda noción es la de "situación construida", que nos aproxima a la experiencia de la ciudad desde una estética de la producción. Böhme considera esta última un segundo estadio de esta experiencia y nos la explica a partir del ejemplo de las artes de la escenografía y su voluntad de crear un background atmosférico a la acción que se desarrolla en el escenario. No se nos escapa que esta voluntad de crear atmósfera, y de ahí viene parte de la importancia de su estudio, se ha ampliado en las últimas décadas a todo tipo de eventos como los deportivos, los festivales al aire libre, las sesiones de discoteca o los mítines políticos. Esta estetización de la vida cotidiana (Featherstone, 2007), no se ha limitado a un numero más o menos dilatado de eventos públicos, sino que ha traspasado hasta los actos más prosaicos de la cotidianidad, como realizar la compra diaria o semanal, o hacer la colada, entre otros ejemplos. Llama la atención, los múltiples puntos de relación que, con las debidas distancias, esto guarda con la espectacularización de la vida social de la que habla Debord en "La Sociedad del Espectáculo" (1967), con la comodificación de la experiencia.

Veamos de qué se tratan las "situaciones construidas" mediante un ejemplo:

> En fonction de ce que vous cherchez, choisissez une contrée, une ville plus ou moins dense, une rue plus ou moins animée. Construisez une maison. Meublez-la. Tirez le meilleur parti de sa décoration et de ses alentours. Choisissez la saison et l'heure. Réunissez les personnes les plus aptes, les disques et les alcools qui conviennent. L'éclairage et la situation devront *évidemment être* de circonstance, comme le climat extérieur ou vos souvenirs.
>
> S'il n'y a pas d'erreur dans vos calculs, la réponse doit vous satisfaire. (Communiquez les résultats à la rédaction) (IL, 1954a).

Las "situaciones construidas", como en el caso de las "unidades de ambiente" tenían, que ver con el medio en el que se desarrollaban, sobre todo el medio urbano. Letristas y Situacionistas consideraban que, de un modo sutil, el medio manipulaba las experiencias, los deseos, las actitudes y el comportamiento de las personas (Plant, 1992: 57). Por eso consideraban que debían "mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie; les comportements qu'il entraine et qui le bouleversent (Debord, 1957: VIII).

Esto pone sobre la mesa la cuestión de cómo, a pesar de actuar de una forma subjetiva, diferentes sujetos pueden percibirlas de un modo parecido o como formando parte de lo mismo, por lo que se pueden comunicar de manera intersubjetiva per medio del lenguaje. Para el caso de las atmósferas, pero funcionando del mismo modo para el caso de las "situaciones construidas" o la "unidades de ambiente", esto es posible gracias a la condición previa de que los sujetos, el conjunto de la audiencia que tiene que percibir una atmósfera de un modo más o menos similar, sea más o menos homogénea en el sentido de haber participado de una socialización cultural que garantice compartir un cierto modo de percepción (Böhme, 2016).

Además de la importancia que tienen en el modo en que percibimos y damos sentido a nuestros mundos experienciales, las atmósferas tienen una importancia capital en el modo en que los entendemos y les damos significado (Sumartojo et al, 2019, p. 1) y existen en un espacio fronterizo "between sensuosness and meaning, between sensory experiences and the semiotic or hermeneutic" (Albertsen, 2019, p. 4). Un buen ejemplo de todo ello son las propuestas de los asistentes a la reunión letrista del 25 de septiembre de 1955, en la que, como medidas para el embellecimiento racional de París se habían lanzado propuestas como: abrir el metro por la noche para poder deambular por los túneles, que estarían mal iluminados; habilitar los techos parisinos para el paseo a través de un intrincado sistema

de pasarelas y escaleras de emergencia; permitir a los transeúntes encender y apagar las farolas de la calle poniéndoles interruptores; diversas soluciones para las iglesias, que iban de su total destrucción a su transformación en edificios que sirvieran para dar miedo; en las estaciones, eliminar o alterar las indicaciones referidas a las horas de partida y a los destinos para favorecer la deriva, además, acentuar el ambiente sonoro de éstas mediante la difusión de grabaciones procedentes de otras estaciones y de ciertos puertos; abolir los museos y repartir sus obras maestras por los bares; o dar libre acceso a las prisiones, entre otros (IL, 1955b). Se trataba, sobre todo, de un plan de desestabilización y de socavamiento de los principios de la sociedad en la que vivían que necesitaba, para su funcionamiento, participar de un cierto modo de percepción en el que lo sensorial se mezcla con lo cultural.

Las "situaciones construidas", por otro lado debían ser efímeras, sin futuro, lugares de paso (Debord, 1957) como se indicaba en el tract "Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir" colgado por las calles de París en 1955 (IL, 1955a). Con ello se pretendía evitar la reificación artística y cultural, la fijación de la emoción que producían las obras de arte suprimiéndolas y suprimiendo la posibilidad de ser expuestas en un museo (Senécal, 2002, p. 35). En este último sentido las atmósferas son entidades que tienen ver con el cambio -ya no solamente por ser algunas de ellas también efímeras, sino también por su inestabilidad y la imposibilidad de su fijación e, incluso, por el hecho de que, a pesar de que, siendo capaces de preparar los mismos elementos generadores para crear la misma atmósfera, esta será, como mucho, parecida- por el hecho de que los elementos que intervienen en su aparición, al menos los que hemos llamado "blandos" cuando hablábamos de las "unidades de ambiente", éstos suelen ser fugaces, inestables, elusivos, lo que imposibilita su fijación. Como explica Andersen (2019: 11-12):

> The modern urban field, in turn, is the field of the picturesque atmosphere, the field for the atmosphere that forms itself by ever-changing atmospheres. A 'meta'-atmosphere's atmospheric characteristic is the change of atmosphere, not unlike the Situationists' notion of the city as a generator of discrete and varying atmospheres, but quite without the utopian content.

Finalmente, las situaciones tenían que ver con la cotidianidad:

> L'International Lettriste se propose d'établir une structure passionnante de la vie. Nous expérimentons des comportements, des formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des situations attirantes (Bernstein et al., 1954).

Letristas y Situacionistas, a partir de propuestas como la "situación construida", y en una clara conexión con el programa de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, intentaba intensificar el contenido pasional de la vida. Una vida que según ambos grupos artísticos era cada vez más un espectáculo (Debord, 1967), un simulacro en el que la imagen de la realidad estaba cada vez más lejos de cualquier tipo de realidad (Baudrillard, 1981, p. 17). Por ello, la situación construida debía estimular nuevos modos de comportamiento que construyeran la vida social del futuro (Sadler, 1999, p. 105). Como vemos, esto está íntimamente relacionado con la noción de afecto que, de acuerdo con la lectura que Deleuze (1988) hace de Spinoza, es la capacidad de un cuerpo de afectar y de sentirse afectado. Es importante remarcar que, para Deleuze y para muchos otros post-humanistas y materialistas, un cuerpo puede ser en principio cualquier cosa, no se trata necesariamente de un cuerpo humano, pude tratarse, por ejemplo, de un paisaje, de un objeto o de una atmósfera. Las atmósferas, como hemos visto tienen esta capacidad de afectar a los cuerpos y, al mismo tiempo de verse afectadas por ellos.

Las atmósferas afectivas son, pues, "ways of thinking through the affective conditions that mediate how encounters take place and how apparatuses form and operate" y condicionan el sentido de "being presences that affect something outside of themselves and becoming mediums through which ordinary affective life is lived and organized" (Anderson, 2014: 161).

3. SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Vistos algunos de los puntos de convergencia entre "unidades de ambiente", "situaciones construidas" y "atmósferas", vamos a intentar mostrar algunas razones (este texto no pretende dar una visión completa sobre el asunto sino solamente trazar algunas líneas de investigación posibles) por las que esta

última noción es productiva en la problematización y la puesta a día del discurso Letrista y Situacionista sobre lo urbano y nos va a ayudar a repensar las nociones de "situación construida" y de "unidad de ambiente" desde una visión relacionada con el nuevo-materialismo (Coole, 2010), los afectos (Massumi, 1995) y la post-fenomenología (Idhe, 1995).

Como decíamos, la propuesta situacionista tiene, vista desde hoy en día, bastantes limitaciones y contradicciones. Una de ellas es la creencia que existe un verdadero carácter de la ciudad, lo que representa una contradicción interna de su discurso. Que exista un verdadero carácter de la ciudad implica la existencia de un sujeto que la experimenta que existe previamente a su experiencia de ella y que, de un modo deconstructivo, puede acceder a la verdad que ésta oculta lo que implica también una separación entre cuerpo y mente. Ligada a todo ello encontramos la voluntad de construir por un conocimiento objetivo de la ciudad a partir de la psicogeografía -que como hemos dicho era el estudio de las leyes exactas y los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, actuando en las emociones y el comportamiento de los individuos. Esto nos lleva a otro hecho problemático, ya que buscar pruebas para responder una pregunta concreta nos hace correr el riesgo de estrechar nuestra perspectiva (Pyyry, 2018: 7), y nos lleva además al problema de los datos, que, como representación de un mundo que se puede observar desde fuera nos lleva al estatismo. Desde una perspectiva post-humanista no podemos recolectar datos, sino que producimos datos y ellos nos producen a nosotros y, durante el proceso, algo más emerge (St. Pierre, 2008) es por esta razón que algunos estudiosos prefieren hablar de hacer trabajo de campo como algo que va más allá de la recolección de datos. Así, el trabajo de campo "is a process of productive spatial-embodied engagement" (Pyyry, 2018: 6). Pensar la urbano atmosféricamente nos permite, por una parte, aprehender la ciudad a partir de la noción de *embodiment*, puesto que el conocimiento no es un asunto exclusivo de la mente sino que en él actúa también el *sensuous experiencing body* y está incrustado en *embodied practices* (Csordas, 1990). Interesante, en este caso es el desarrollo de la noción de *embodiment* que realiza Howes (2005) bajo el apelativo de *emplacement* que define como "the sensuous interrelationship of body-mind-environment" (p. 7). Por otra parte, lo atmosférico nos permite cortar la dependencia de un sujeto (Thrift, 2008, p. 5), de un lugar (Casey, 1996; Massey, 2005; Ingold, 2007), o de unos conocimientos (Ingold, 2000) pre-formados, ya que las atmósferas son procesos en movimiento y en desarrollo entre los diferentes componentes que concurren en su aparición.

Otras de las limitaciones y contradicciones del discurso y la práctica de Letristas y Situacionistas sobre lo urbano tienen que ver con algunas dicotomías que estos tratan de superar, pero no consiguen. Dicotomías como sujeto/objeto o causa/efecto. En primer lugar, la dicotomía ente objeto y sujeto queda desvanecida al ser pensada desde lo atmosférico, puesto que en una atmósfera emerge a partir de la co-presencia de sujeto y objeto. En este sentido una atmósfera

> is what relates objective factors and constellations of the environment with my bodily feeling in that environment. This means: atmosphere is what is in between, what mediates the two sides. (…) Atmospheres are quasi-objective, namely they are out there; you can enter an atmosphere and you can be surprisingly caught by an atmosphere. But on the other hand atmospheres are not beings like things; they are nothing without a subject feeling them. They are subjective facts in the sense of Hermann Schmitz: to talk about atmospheres, you must characterize them by the way they affect you. They tend to bring you into a certain mood, and the way you name them is by the character of that mood (Böhme, 2016)

Pensar las propuestas letristas y situacionistas desde lo atmosférico también nos permiten superar la dicotomía causa/efecto. En una "situación construida", en una "unidad de ambiente", unas causas deben llevar a unos efectos: la constelación creada por un lugar, una habitación, una iluminación, una música, unas bebidas y unas personas, debe tener un efecto concreto y satisfactorio si está bien calculada (IL, 1954). Esto entronca con otra de sus limitaciones y contradicciones, que es la concepción teleológica de toda su obra en general y de la construcción de situaciones en particular. Letristas y Situacionistas pretendían cambiar las formas de vida de la ciudadanía para lograr la revolución y para acabar de una forma definitiva con el capitalismo. Aunque podamos sentir una cierta simpatía por estas ideas, nos damos cuenta de que no dejan de entrar en contradicción con parte de sus postulados de apertura, de libertad para crear el mundo, de no prescripción o de engendrar sueños, por poner algunos ejemplos. Las atmósferas son irreducible a sus partes, y en este sentido se caracterizan por ser ambiguas respecto a las causas que las producen y los efectos causados o, dicho de otra manera, en ellas es difícil o incluso imposible separar causas de efectos (Anderson, 2014: 153). Se podría decir que las

atmósferas participan de lo que Conolly (2011: 171) denomina causalidad emergente, es decir, "both an effect of a gathering of elements and a mediating force that actively changes the gathering it emanates from" (Anderson: 2014: 156), lo que le confiere una capacidad agéntica.

Además, y entroncando con lo anterior, lo atmosférico nos permite ahondar de un modo más profundo en la importancia de la materialidad de algunos de los elementos materiales o, dichos de un modo genérico, objetos no humanos que son parte componente de estas atmósferas. En los ejemplos que hemos ido dando emergían constelaciones de objetos humanos y no humanos que formaban parte de "situaciones construidas" y "unidades de ambiente". Desde una mirada post-fenomenológica y materialista podemos decir que los objetos tienen también esta capacidad agéntica y una autonomía más allá de las manera en que estos se presentan o son usados por los humanos (Ash & Simpson, 2014: 2) o, como explica Lenz Taguchi, pueden ser entendidos como agentes performativos:

> This means that material objects and artefacts can be understood as being part of a performative production of power and change in an intertwined relationship of intra-activity with other matter or humans (2010: 4).

Finalmente, es importante poner de relieve que estética de la producción y estética de la recepción (Böhme, 2016) son, al fin y al cabo, las dos caras de una misma moneda. A pesar de ser capaces de crear las condiciones, los elementos generadores, de una atmósfera, a pesar de que aquellos que se ven envueltos en una atmósfera puedan compartir una *cultural socialization* que les permita percibir la atmósfera de un modo parecido, la relación entre ambas estéticas es dinámica por diversas razones. En primer lugar, porque es posible que no todos los presentes perciban los matices de la atmósfera del mismo modo a pesar de compartir las claves culturales para hacerlo. En segundo lugar, porque, siendo las atmósferas y las emociones que las informan una cuestión de co-presencia entre sujeto y objeto, un afectar y sentirse afectado, éstas tienen la capacidad de cambiar rápidamente a pesar de un buen diseño y un buen *display* de los elementos generadores de la atmósfera.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTSEN, Niels. (2019). "Urban atmospheres" en *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, pp. 1-21.

ANDERSON, Ben. (2014). *Encountering affect*. Fanrnham: Ashgate.

ASH, James. (2013). "Rethinking affective atmospheres: Technology, perturbation and space times of the non-human" en *Geoforum*, Vol 49, pp. 20-28.

ASH, James; SIMPSON, Paul. (2016). "Geography and post-phenomenology" en *Progress in Human Geography*, Vol 40, No 1, pp. 48-66.

BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.

BERNAD, SILVIA. (2017). *Atmósfera activa. Hacia una poética y política del espacio contemporáneo*. Tesis de Master: EINA.

BERNSTEIN, Michèle. (1955) "Le Square des Missions Étrangères" en *Potlatch. Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste*, No 16, 26 janvier 1955, s.p.

BERNSTEIN, Michèle; DAHOU, Mohammed; VÉRA; WOLLMAN, Gil J. (1954). "La Ligne générale" en *Potlatch. Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste*, No 14, 30 novembre 1954, n.p.

BÖHME, Gernot. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen* Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

__(2016). *The Aesthetics of Atmospheres*. London: Routledge.

BRENNAN, Teresa. (2004). *The transmission of affect*. Ithaca: Cornell University Press.

CASEY, Edward. (1996). "How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological Prolegomena" en FELD, Stephen; BASSO, Keith (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.

CONCORD, André-Franck. (1954). "Construction de Taudis" en *Potlatch. Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste*, No 3, 6 juillet 1954, n.p.

CONNOLLY, William. (2011). *A World of Becoming*. Durham: Duke University Press.

CONSTANT. (2009). *La Nueva Babilonia.* Barcelona: Gustavo Gili.

COOLE, Diana; FROST, Samantha. (2010). “Introducing the New Materialisms” en COOLE, Diana; FROST, Samantha (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
CSORDAS, Thomas. (1990). “Embodiment as a Paradigm for Anthropology” en Ethos, Vol 18, No 1, pp. 5-47.
DEBORD, Guy. (1955). “Introduction à une critique de la géographie urbaine” en *Les lèvres nues*, No 6, septembre 1955, n.p.
__(1957). *Rapport sur la Construction des Situations et sur Les Conditions de l’Organization et de l’Action dans la Tendance Situationniste Internationale*. Bruxelles: Internationale Situationniste.
__(1967). *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet/Castel.
DELEUZE, Gilles. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights Books.
FEATHERSTONE, Mike. (2007). “The Aestheticization of Everyday Life” en FEATHERSTONE, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
GANDY, Matthew. (2017). “Urban atmospheres” en *Cultural Geographies*, Vol 24, No 3, pp. 353-372.
HOWES, David. (2005) “Introduction” en HOWES, David (ed.), Empire of the senses: the sensory culture reader. Oxford: Berg, pp. 1-17.
HUIZINGA, Johan. (2005). *Homo ludens. El juego y la cultura.* Buenos Aires: FCE.
IDHE, Don. (1995). *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Evanston: Northwetern University Press.
INGOLD, Tim. (2007). *Lines. A brief history*. London: Routledge.
INTERNATIONALE LETTRISTE. (1954a) “Le jeu psychogéographique de la semaine” en *Potlatch. Bulletin d’information du groupe français de l’Internationale lettriste*, No 1, 22 juin 1954, n.p.
__(1954b). “Les gratte-ciel par la racine” en *Potlatch. Bulletin d’information du groupe français de l’Internationale lettriste*, No 5, 20 juillet 1954, n.p.
__(1955ª). “Rédaction de nuit” en *Potlatch. Bulletin d’information du groupe français de l’Internationale lettriste*, No 20, 30 mai 1955, n.p.
__(1955b). “Projet d’embellissements rationnels de la ville de Paris” en *Potlatch*. *Bulletin d’information du groupe français de l’Internationale lettriste,* No 23, 13 octobre 1955, n.p.
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. (1958). “Définitions” en *Internationale Situationniste*, No 1, Juin 1958, pp. 13-14.
__(1961). “Contre l’urbanisme” en *Internationale Situationniste*, No 6, août 1961, pp. 5-11.
IVAIN, Gilles. (1958). “Formulaire pour un urbanisme nouveau” en *Internationale Situationiste*, No 1, juin 1958, p. 15-20.
KHATIB, Abdelhafid. (19589. “Essai de description psychogéographique des Halles” en *Internationale Situationniste*, No 2, décembre 1958, pp. 13-17.
KOTANYI, Attila; VANEIGEM, Raoul. (1961). “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire” en *Internationale Situationniste*, No 6, août 1961, pp. 16-19.
LENZ TAGUCHI, Hillevi. (2010). *Going Beyond the Theory/Practice Divide in Early Childhood Education. Introducing an intra-active pedagogy*. New York: Routledge.
MALPAS, Jeff. (2015). The Intelligence of Place: Topographies and Poetics. New York: Bloomsbury Academic.
MASSEY, Doreen. (2005). *For Space*. London: Sage.
MASSUMI, Brian (1995). “The Autonomy of Affect” en *Cultural Critique*, No 31, Autumn 1995, pp. 83–109.
McDONOUGH, Tom (ed.). (2009). *The situationists and the city*. London: Verso.
MERLEAU-PONTY, Maurice. (2002). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
PLANT, Sadie. (1992). *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a postmodern age*. London: Routledge.
SADLER, Simon. (1999). *The situationist city*. Cambridge: MIT Press.
St. PIERRE, Elizabeth. (2008). “Decentering voice in qualitative inquiry” en *International Review of Qualitative Research*, No 1, pp. 319–336.
PYYRY, Noora. (2019). “From psychogeography to hanging-out-knowing: Situationist dérive in nonrepresentational urban research” en *Area*, Vol 51, No 2, pp. 315-323.
SENÉCAL, Daniel. (2002). *La théorie situationniste du spectacle : l’esthétique, le politique, le philosophique dans l’I.S*. Tesis de Master: UQAM.

THIBAUD, Jean-Paul. (2011). “The sensory fabric of urban ambiances” en *Senses and Society*, Vol 6, No 2, pp. 203-215.
THRIFT, Nigel. (2008). *Non-representational theory. Space, politics, affect*. London: Routledge.
TRIGG, Dylan. (2020). “The role of atmosphere in shared emotion” en *Emotion, Space and Society*, No 35, pp. 1-7.
SUMARTOJO, Shanti; EDENSOR, Tim; PINK, Sarah. (2019). “Atmospheres in Urban Light” en *Ambiances Environnement sensible, architecture et espace urbain*, Vol 5, pp. 1-20.

ARTE Y URBANISMO SITUACIONISTA

Situationist art and urbanism

María del Carmen Caballé Tutosaus
Universidad Complutense de Madrid
mcabal09@ucm.es

Resumen

Los situacionistas desarrollaron un prototipo de experiencia que tenía la intención de generar interrupciones en el funcionamiento de la sociedad capitalista, con estrategias como el *détournement* cuya posibilidad artística y política funciona a través de la toma de un objeto creado por el capitalismo y sistema político hegemónico, distorsionando su significado y uso primigenio para así crear un efecto crítico; y la *deriva*, la cual consistía en recorrer los espacios urbanos a través de una lógica distinta a la habitual utilitaria creando recorrido lúdico y constructivo. De este modo se creaban situaciones cartografiando psicograficamente la ciudad, siendo una de las actividades gráficas más relevantes de la IS. Estas propuestas se pueden ver en las teóricas, asi como gráficas de Guy Debord, Asger Jorn y Pinot Gallizio. Asimismo, en *Nueva Babilonia*, donde el artista holandés y miembro de la IS, Constant Anton Nieuwenhuys, desarrolló entre 1956 y 1974 un proyecto de deriva urbana como un modelo aplicable al mundo entero: liberando la existencia productiva del hombre y convirtiéndola en una experiencia lúdica. Siendo este su proyecto más emblemático y en cuya concepción el artista elaboró su utopía urbanística como un laberinto que transformaba el mundo en una sola red rizomática.

Palabras clave

Deriva, psicogeografía, urbanismo unitario, Internacional Situacionista, Guy Debord, Constant Anton Nieuwenhuys.

Abstract

The situationists developed a prototype of experience that was intended to generate interruptions in the functioning of capitalist society, with strategies such as *détournement*, whose artistic and political possibility functions through the taking of an object created by capitalism and the hegemonic political system, distorting its original meaning and use in order to create a critical effect; and *drift*, which consisted of travelling through urban spaces through a logic different from the usual utilitarian one, creating a playful and constructive route. In this way, situations were created by psychogeografic mapping the city, being one of the most relevant graphic activities of the SI. These proposals can be seen in the theoretical, as well as graphics by Guy Debord, Asger Jorn and Pinot Gallizio. Likewise, in *New Babylon*, where the Dutch artist and member of the SI, Constant Anton Nieuwenhuys, developed between 1956 and 1974 a project of urban drift as a model applicable to the entire world: liberating man's productive existence and turning it into a playful experience. This was his most emblematic project, in whose conception the artist revealed his urban utopia as a labyrinth that transformed the world into a single rhizomatic network.

Keywords

Drift, psychogeography, unitary urbanism, Situationist International, Guy Debord, Constant Anton Nieuwenhuys.

1. INTRODUCCIÓN

> "El arte puede dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sensaciones superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos, y no cosas que no nos sirvan […]. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo"[1] (Debord, 1958: 23).

La primera preocupación de la Internacional Situacionista (IS) fue la de romper con el *establisement* artístico y crear toda una revolución política y social en torno a la crítica del arte tal y como fue planteada con anterioridad por los movimientos Dadá, el Surrealista y las vanguardias soviéticas.

La Internacional Situacionista surge de la conciencia de carácter político y revolucionario del arte hallados en las experiencias de la *Internacional Letrista* creada de la escisión de Debord con el Letrismo de Isidore Isou en 1952; *Movimiento por una Bauhaus Imaginista* establecido por Asger Jorn en 1953 y *Comité Psicogeográfico de Londres*. De la unificación de estos movimientos internacionales, surgirá la IS en julio de 1957 en Cosio d´Arroscia y será liderada por Guy Debord hasta su total disolución en 1972 (Perniola, 2008: 14).

Uno de los elementos definitorios de la Internacional Situacionista fue la *superación del arte*, la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida mediante la utilización de la ciudad como el escenario de operaciones culturales para destruir la idea capitalista y especular de felicidad.

> Situación Construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos (Anónimo, 1958: 68).

La política urbana situacionista se basaba en las teorías de Henri Lefebvre quién decía que la ciudad ya no estaría determinada por las fuerzas del mercado, igualmente denunciaba el urbanismo moderno como una técnica de separación social mediante la circulación, comunicación, y las distintas categorías funcionalistas de la planificación capitalista urbana. De esta manera, los situacionistas, se oponían a la concepción estática del espacio proponiendo en su lugar una noción del espacio dinámica producto de la construcción como medio de acción relacionados con nuevas formas de habitar el espacio.

Otro de los teóricos de los cuales se nutrirán será de Georg Lukács quien, con su *concepto de la totalidad*, entendía la ciudad como medio para estimular y acelerar el cambio social. Al igual que Lukács, éstos intentaron desarrollar un conjunto de prácticas y valores al margen de la economía conocido como un *urbanismo unitario* en el que el conocimiento estaría ligado a la acción mediante la construcción de situaciones.

Los situacionistas vieron en el terreno urbano un emplazamiento idóneo donde cuestionar la sociedad capitalista y la fragmentación maquinaria de la vida. Pero para ello, hemos de retrotraernos a las prácticas del errabundeo como instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, pues, es mediante la *deriva*, como se construirá el urbanismo situacionista.

2. LA ACCIÓN DE ANDAR COMO PRACTICA ARTÍSTICA

Como sostiene Francesco Careri, *"*el acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados*"* (Careri, 2013: 40).

Es por ello que la acción de andar presente desde nuestros primeros pasos hasta el acto automático adulto es una forma estética de construcción de un orden que, con el paso de los siglos y al desvincularse de la religión, adquirió en el siglo XX el grado estético como hecho trasformador de la realidad política y urbana a través de las vanguardias artísticas llegando a nuestros días.

---

[1] Los textos íntegros de la revista Internacionale Situationale están publicados en castellano por la editorial Literatura Gris (Madrid) en tres tomos en 2001. *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969),* 3 vol., Literatura Gris, Madrid, 1999-2001.

2.1. Los antecedentes: Dadá y Surrealismo

> La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo, se consagra el *flâneur* […] (Benjamin, 2005: 434).

2.1.1 El readymade urbano Dadaísta

Un 14 de abril de 1921 en París, el grupo Dadá se cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre. Con esta acción los dadaístas inician las incursiones urbanas que atravesarán todo el siglo XX, como un *readymade urbano* que señala la primera construcción de una acción estética que debería llevarse a cabo en la vida cotidiana (Careri, 2013: 59).

Antes de la visita Dadá, el arte podía ser incluido en el espacio urbano a modo de arquitectura, ornamentación u objetos escultóricos, pero a partir de esta incursión es en la que el espacio urbano no es transformado mediante objetos, sino que es el propio artista, a través de un acto tan conocido como el deambular, quien constituye el acto estético, tal y como reza en la octavilla repartida a los turistas: "No se trata de una manifestación anticlerical, como podría pensarse, sino más bien de una nueva interpretación en la naturaleza aplicada, en esta ocasión no al arte, sino a la vida".

Representando, en palabras de Careri "una llamada revolucionaria a la vida y contra el arte, y de lo cotidiano contra lo estético" (Careri, 2013: 63).

Del acontecimiento solo nos quedan fotografías, octavillas y relatos relacionados con la operación, como la fotografía frente a la iglesia abandonada en pleno barrio latino, elegido por los dadaístas por ser un espacio banal con la intención de realizar esa exploración de lo banal en la ciudad poniendo en marcha la aplicación del inconsciente freudiano más tarde desarrollado por surrealistas y situacionistas.

2.1.2. La deambulación automática Surrealista

Tres años después de la visita Dadá, se organiza otra intervención en el espacio, pero en esta ocasión los cuatro integrantes (Louis Aragon, André Bretón, Max Morise y Roger Vitrac) organizaran una deambulación a campo abierto por el centro de Francia, materializando un recorrido iniciático que señala el paso del Dadá al Surrealismo (Careri, 2013: 66).

Para ello, los cuatro participantes eligieron un punto al azar en el mapa que fue la ciudad de Blois, para proseguir a pie hasta Romorantin.

La experiencia seria relatada por André Breton en *Entretiens: 1913-1952*: "Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas […] El viaje, previsto para diez días, adquirió repentinamente el carácter de una iniciación […] como una exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada".

A la vuelta del viaje, se realizará el *Primer Manifiesto del Surrealismo* en donde se expresará la palabra surrealismo como "un automatismo psíquico puro".

Años más tarde, y tras las experiencias erráticas por la ciudad parisina, Breton en *La Clé des Champs* (1953) habla de "nuestra distinta sensibilidad frente a determinados aspectos de la ciudad, aspectos que presentan de una manera oscura en forma de atracción y repulsión" (Bandini, 1996:40).

De este modo, Breton creaba un mapa imaginario de la ciudad basado en la interacción psicológica con el entorno urbano a través de deambulaciones en el que los lugares que le gustaban estaban marcados en blanco, los que no en negro y el resto en gris, representando de esta forma a través de unos *mapas influenciales* esas zonas de atracción y repulsión que pasarían posteriormente a la IS con los *mapas psicogeográficos* (Bandini, 1996:40).

El deambular por la ciudad sin ninguna finalidad, significaba crear un automatismo donde casas, señales, tiendas y monumentos crean una maraña urbana presente en nuestra vida cotidiana y, en cuya materialidad, veían los surrealistas el inconsciente de la ciudad el cual está ligado al inconsciente del ser humano.

3. UN NUEVO URBANISMO SITUACIONISTA

> No vamos a prolongar las civilizaciones mecánicas de la fría arquitectura, que llevan en última instancia a un ocio aburrido. Nos proponemos inventar nuevos escenarios en movimiento (Ivain, 1953: 15).

3.1. Teoría de la Deriva y cartografías psicogeográficas

Una de las últimas películas de Guy Debord cuyo título *In girum imus nocte et consumimur igni* (Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego) es un palíndromo atribuido al orador romano Sidonius Apollinaire. De ella el propio Debord dirá: "La frase, que vuelve íntegramente sobre sí misma, construida letra a letra como un laberinto del cual nadie escapa […]La fórmula para derrumbar el mundo no la fuimos a buscar en los libros, sino vagando" (Debord, 1978: 77).

3.1.1. Teoría de la Deriva

> Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia (Anónimo, 1958: 69).

A mediados de la década de los 50, los letristas trabajaron en una teoría basada en el paseo urbano con la frecuentación a lugares marginales de la ciudad.

Este errabundeo aparecerá definido como *deriva* en el *Formulario para un Nuevo Urbanismo* de Gilles Ivain (1953), en donde se describe la ciudad como una ciudad mutante y modificada, y en la que "la actividad principal de sus habitantes será una *deriva* continua" (Ivain, 1953: 17)

En 1956, Guy Debord realizará su *Teoría de la Deriva* alimentada de las prácticas del *anti-arte* dadaísta y de la *deambulación automática* surrealista.

Pero la deriva, a cambio de éstas, "se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está indisolublemente ligado al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo" (Debord, 1956: 50).

Asimismo, la deriva conlleva una acción deliberada, por tanto tendrá una orientación consciente del sujeto a fin de poder cartografiar psicológicamente el espacio urbano que acepta el azar pero no se basa en él, pues fija por adelantado las direcciones de la unidad ambiental a analizar; la duración de la misma acotada en una jornada y a ciertas horas a fin de "determinar con precisión el momento en que el estado mental propio de una deriva deja lugar a otra" (Debord, 1956: 52)*; asi como el campo espacial cuya extensión puede variar de una deriva aislada por un domicilio o lugar de reunión, a la extensión máxima de la ciudad y sus afueras, pasando por la extensión mínima de una unidad de ambiente de un barrio o una manzana, lo que convierte a la deriva en una perdida consciente del tiempo útil.

De este modo, y a través de la "ayuda de mapas, fotografías aéreas y de las derivas experimentales, se realiza una cartografía influencial (que trata) de transformar la arquitectura y el urbanismo" (Debord, 1956: 53).

3.1.2. Guide Psychogéographique de París y Naked City de Guy Debord

> Psicogreografía: estudio de las leyes y efectos precisos de un medio geográfico, dispuesto o no conscientemente, que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo (Khatib, 1958: 45).

En el ámbito de la *psicogeografía*, Abdelhafid Kathib, publicó en el segundo número de Internacional Situacionista*, Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles,* un ensayo dondemostraba los

métodos para transformar el medio urbano y en donde “la psicogeografía jugará un gran papel, a instaurar ambientes nuevos, situacionistas”.

Para ello se servirán de la “deriva experimental como modo de comportamiento en la sociedad urbana” (Kathib, 1958: 45) apoyados de las lecturas de vistas aéreas, planos o del estudio de estadísticas sociológicas que representarán el plano teórico y serán el medio de figuración de la deriva experimentada.

De estas experiencias, se dará una exposición de los letristas, en 1954, en la Galerie du Passage llamada *66 metàgraphies influentielles,* en donde Gilles Ivain presentará una planta de París sobre la que se han superpuesto fragmentos de islas, archipiélagos y penínsulas recortadas en un mapamundi.

Mas tarde, en 1957, Guy Debord y Asger Jorn en sus libros *Fin de Copenhague* y *Mémories* expondrán las *metagrafías* que, en Jorn, se presentan como manchas informales que simulan las costas danesas pobladas de símbolos de consumo, mientras que los bocetos de Debord, parecen estelas de derivas que atraviesan fragmentos de la ciudad (Careri, 2013: 85).

Estas experimentaciones darán paso a los planos que elaborará Debord como *mapas psicogeográficos situacionistas* propiamente dichos.

En ellos se describen las corrientes influenciales de los ambientes de París mediante puntos fijos y vectores, recreando la ciudad mediante la plasmación de esas cartografías psicogeográficas.

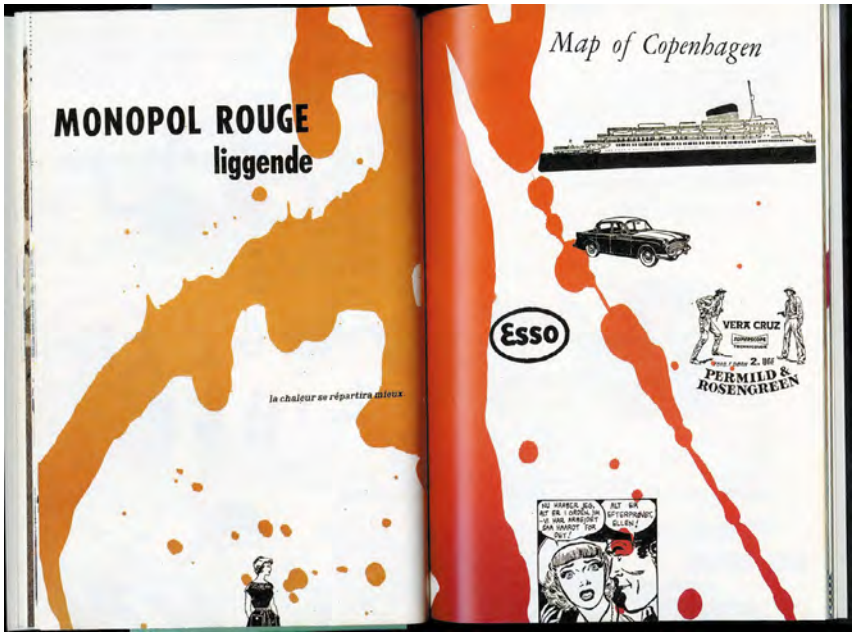


Fig. 1 - Map of Copenhagen. Asger Jorn (1957)

Sin duda, esta actividad, no solo tenía un componente lúdico-constructivo, sino una clara critica a los proyectos de renovación y sustitución del tejido urbano con la modernización de los viejos edificios que, en palabras de Debord, “eran las cualidades unificadoras del espacio del espectáculo proyectado por el capitalismo tardío, que mantiene la representación ideológica burguesa” (McDonough, 1996: 55-57).

Guide Pshychogéographique de París estaba pensada como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas. En él nos encontramos un París roto a pedazos, cuya unidad se ha perdido y en la cual solo reconocemos fragmentos del centro histórico fluctuado por un espacio vacío. El turista se ve obligado a seguir las flechas que van uniendo las *unités d´ambiances* fijadas según unos relieves psicogeográficos. De este modo, la ciudad pasa de ser un elemento ordenado de aplicación cartográfica

en calles y barrios objetivos, a una unidad subjetiva debe experimentar los afectos que le surgen en ciertos lugares (Careri, 2013:85).

Ese mismo año (1957), Debord publica *Naked City: Illustration de l´hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie.* En esta ocasión el mapa se compone de diecinueve bloques extraídos de un mapa de la ciudad de París, impresos en blanco y negro, descontextualizados como continentes a la deriva sobre un espacio en blanco unidos por unas flechas rojas (*Fig. 2*).

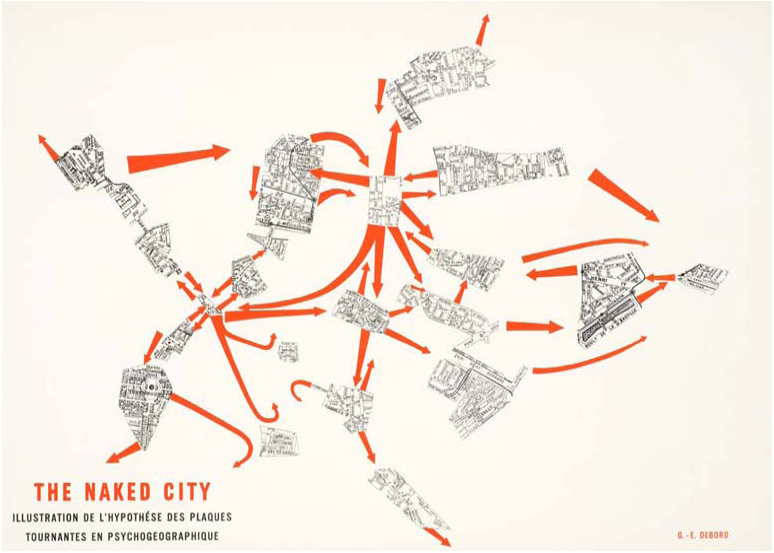


Fig. 2 - Naked City: Illustration de l´hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie. Guy Debord (1957)

El título, *Naked City*, nos remite a un *film noir* estadounidense de 1948 dirigido por Jules Dassin y que fue pionero en la utilización del estilo documental que incluía visiones diferentes de la vida en Nueva York en donde, mediante el símbolo arquitectónico y urbano, se deja expuesto el cuerpo social (McDonough, 1994: 101).

El subtítulo, *ilustración de la hipótesis de plataformas giratorias psicogeográficas,* describe la función de las flechas rojas que unen las diferentes partes del mapa psicogeográfico, son las derivas posibles creadas a partir de vagabundeo por las unidades de ambiente (McDonough, 1994:100).

Liberados de este modo de las conexiones utilitarias de los mapas cognitivos, el usuario puede experimentar "el cambio repentino de ambientes en una misma calle; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente (sin relación con el desnivel del terreno) que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios" (Debord, 1955: 20).

De esta forma sucede que en *Naked City* el mapa se presenta fragmentado y difiere de la cartografía cognitiva heredada como resultado de la reestructuración de la ciudad capitalista y como crítica a la sociedad del espectáculo.

3.1.3. Détournements Urbanos

Producto de la deriva encontramos la noción de *détournement* consistente en la apropiación y resignificación creativa de elementos preexistentes. Al igual que sus precedentes como el *ready made* o el *assemblage*, implicaba un proceso de descontextualización y recontextualización, pero a diferencia de éstos el *détournement* debía convertirse en una práctica inclusiva, anónima, repetible y aplicable a un gran números de situaciones desde la poesía hasta al urbanismo y en clave estética y política.

Este mismo método será utilizado en *Mémories* y *Fin de Copenhague* de Jorn y Debord que, junto con la deriva, será un ejemplo de *détournemen*t que conlleva la reconversión lúdica y afectiva del urbanismo.

Debord en *Les Lévres Neues*[2] (1955) hablará del *ultra-détournement* como un détournement que opera en la vida social cotidiana entendiéndolo como "si el détournement se extendiera a las realizaciones urbanísticas" (Andreotti, 1996: 29) (*Fig. 3*).

[2] Traducida al castellano en *Plotach, Literatura Gris, Madrid, 2001.*



Fig. 3 - La caverna de antimateria. Pinot Gallizio (1959)

Libero Andreotti ve como ejemplo más "convincente" de lo que podría llamarse *détournement urbano* la pintura industrial de Pinot Gallizio y en particular su obra *La caverna de antimateria* que consistía en una tela de 145 metros realizada con máquinas de pintar, resinas y pistolas creando rollos de pintura similares a los *drippings* de Jackson Pollock. Esta tela cubría paredes, techo y suelo de la Galería René Drouin de París donde fue expuesta en 1959 y, en cuya inauguración, también estuvo presente un proto-happening donde desfilaban modelos vestidos con las mismas telas de Gallizio. Por otro lado, el uso de luces, colores, espejos y sonidos (que variaban según los movimientos del espectador) ejemplificaba la creación de situaciones dinámicas y cambiantes (Andreotti, 1996: 29).

Gallizio, en su texto *Discurso sobre la Pintura Industrial y sobre un Arte Unitario aplicable* describirá esa obra de arte total colectivo gracias a la democratización del mismo y la inflación mediante la creación de telas kilométricas:

> Hay que hallar en la máquina el instrumento adecuado para crear un arte industrial inflacionista y basado en la anti-patente. […] El mundo (gracias a este uso de la pintura industrial) será la escena y el patio de butacas de una representación continua. […] Utilizaremos esas máquinas de pintar para nuestras carreteras, para fabricar los tejidos más brillantes y únicos con los que vestirán alegres muchedumbres, para el sentido artístico de un instante. […] Los nuevos escenarios que van desde las telas al hábitat, de los medios de transporte a la forma de beber, los alimentos, la iluminación, las ciudades experimentales (Gallizio, 1959: 90-92).*

3.2. El laberinto como generador urbano, arquitectura y juego

3.2.1. Homo Ludens[3]

De los diversos teóricos que los textos situacionistas citan, Constant y Debord recurrirán en numerosas ocasiones al ensayo de Johan Huizinga, *Homo Ludens*. De este ensayo destacan "la relación del juego como actividad y su expresión espacial en el modelo de laberinto" (Costa, 1996: 165)

> La separación crucial que tenemos que superar es la que se establece entre juego y vida corriente, que toma al juego por una excepción aislada y provisional. "En medio de la imperfección del mundo de la confusión de la vida", escribe Johan Huizinga, "el juego realiza una perfección temporal y limitada". […] La vida corriente, condicionada hasta ahora por el problema de la subsistencia, puede ser dominada racionalmente y el juego ha de invadir la vida entera, rompiendo radicalmente con un tiempo y un espacio lúdicos limitados (Debord, 1957: 14).

Siendo en el juego, donde los situacionistas encuentran las características principales para la desaparición de la rivalidad del capital, la creación de ambientes lúdicos y la abolición de toda separación entre vida y arte. De esta forma, el juego no competitivo, social y político ayudará al hombre a liberarse de las tiranización de las fuerzas productivas del capital y, por consecuencia de ello, del trabajo (Perniola, 2008: 28).

3.2.2. Die Welt als Labyrinth[4]

Todas estas experiencias (deriva, perdida, juego, laberinto…) se intentaron unificar en 1959, fecha en la que los situacionistas acordaron con el *Sterlik Museum* de Amsterdam la organización de una situación construida dentro y fuera del museo.

---

[3] La expresión *homo ludens* fue utilizada por primera vez en 1938 por Johan Huizinga en la obra cuyo título en español más precisamente sería Homo ludens, ensayo sobre la función social del juego.

[4] Este proyecto de gesamkunstwerk situacionista se encuentra en uno de los textos recogidos por la editorial Literatura Gris en: ANÓNIMO, "Die Welt als Labyrinth" en *Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, 1999, pp. 101-103.

Se trataba de trasformar en un laberinto las salas 36 y 37 del museo, mientras que tres equipos de situacionistas llevaban a cabo simultáneamente en el centro de Ámsterdam tres jornadas de deriva sistemática.

El laberinto, cuyo plano había sido establecido por Jorn, Debord, Wyckaert y Zimmer, se presentó como un recorrido que puede variar entre 200 metros y 3 kilómetros, el techo de 1,2 a 5 metros, el mobiliario tendía a constituir un carácter mixto entre elementos interiores (el apartamento) y elementos exteriores (lo urbano) y en cuyo paso se pone en juego niebla artificial, lluvia, viento, zonas térmicas y luminosas adaptadas e intervenciones sonoras, todo ello condicionado por un sistema de puertas visibles y practicables solo por un lado enriqueciendo con todo ello las posibilidades de perderse. Entre los obstáculos se incluiría un túnel de pintura industrial de Pinot Gallizio y las empalizas desviadas (détournées) de Wyckaert.

A la *microderiva* laberíntica organizada dentro del museo debía corresponder a las *macroderivas* a través de la ciudad de Ámsterdam. Dos grupos, cada uno de ellos formado por tres situacionistas, derivarían durante tres días, a pie o eventualmente en barco sin abandonar el centro de la ciudad holandesa. Esos grupos se mantendrían en contacto entre ellos por medio de *walkie talkies* de los que estarían equipados. Con el *radiocamión* del equipo cartográfico, desde donde el director de la deriva -Constant en este caso-, se desplazará para mantener el contacto, señalar sus trayectorias y enviar instrucciones.

Esta operación de deriva, aunque se acompañase con trazados del terreno a interpretar ulteriormente en los trabajos de urbanismo unitario, y aunque pudiera tener cierto aspecto teatral por su efecto sobre el público, estaba destinada principalmente a llevar a cabo un nuevo juego, aunque nunca llegó a ser materializada.

3.3. Otra ciudad para otra vida: Nueva Babilonia de Constant Anton Nieuwenhuys

> Urbanismo unitario: Teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento (Anónimo, 1958: 18).

A través de *megaestruturas* lúdicas, y gracias a las nuevas tecnologías de la construcción desarrolladas a finales de los años 50 y a principios de los 60, parecían hacer posible esa mezcla de juego y urbanismo unitario que habría de caracterizar a los laberintos modernos de una arquitectura dinámica (Levin, 1996: 64).

Nueva Babilonia tendrá su germen en la ciudad italiana de Alba cuando, en 1956, el arquitecto holandés Constant Anton Nieuwenhuys visite un campamento gitano y, tras esta visita, diseñe los *planos de un campamento permanente* hecho de elementos móviles amparados sobre una cubierta.

En el tercer número de la *Internatonale Situationniste* de junio de 1959, el artista hablara de *Otra ciudad para otra vida* exponiendo los principios teóricos que rigen *Nueva Babilonia* y el urbanismo unitario situacionista:

> Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario; el urbanismo hecho para el placer […]. Nuestro campo es por tanto la red urbana, expresión natural de una creatividad colectiva, capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan en el ocaso de una cultura basada en el individualismo.
>
> […] La imagen de una ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continúa separada del suelo, que comprenderá tanto grupos de alojamientos como espacios públicos (permitiendo modificaciones de destino no según las necesidades del momento). Las ciudades futuras que estamos considerando ofrecerán una variabilidad inédita de sensaciones en este campo y harán posibles juegos imprevistos mediante el uso inventivo de las condiciones materiales, como el acondicionamiento de aire, la sonorización y la iluminación […].
>
> (Esta nueva ciudad) ha de concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema ampliado de construcciones diferentes en las que estarían suspendidos locales de alojamiento, de recreo, etc. y otros destinados a la producción y a la distribución, liberando el suelo para la circulación y las reuniones públicas. La aplicación de materiales ultraligeros y aislantes como los que se experimentan actualmente permitirá una construcción ligera y soportes muy espaciados. De forma que se podrá construir una ciudad de varias capas: sótano, planta baja, pisos, terrazas, de una extensión que puede variar desde la de un barrio actual a la de una metrópoli (Constant, 1959: 92-94).

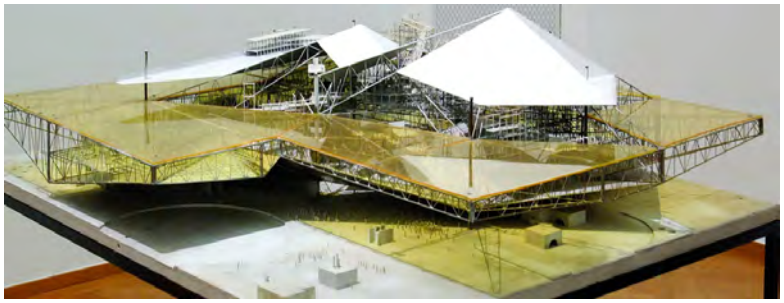


Fig. 4 - Gele Sector. Constant Anton Nieuwenhuys (1959-1961)

De esta forma, *Nueva Babilonia* adquirirá forma de una urbe laberíntica dedicada a la deriva del *homo ludens* que, con la modificación de los procesos de producción y el progreso de la automatización, sería posible reducir el tiempo de trabajo. Por tanto, en este nuevo orden social, es necesario preservar del poder capitalista el uso de ese tiempo no productivo que, de otro modo, sería nuevamente encauzado dentro del sistema de consumo (Careri, 2013: 89) (*Fig. 4).*

En este proyecto, como vemos, Constant ha sintetizado todas las teorías situacionistas anteriormente expuestas a modo de corolario.

No materializada, finalmente este proyecto terminará en 1974 dejando como legado numerosas maquetas, dibujos, grabados, acuarelas, pinturas, collages, documentos, conferencias y proyecciones creando en ella el espacio como lugar para el desarrollo sistemático de la actividad lúdica y la creatividad tan difundidas por la IS.

BIBLIOGRAFÍA

CARERI, F. (2002), *Walkscapes: el andar como práctica estética*, 2ª edición, Barcelona: Gustavo Gili.

DEBORD, G. (1978), *La sociedad del espectáculo,* 2ª edición, Valencia: Pretextos.

ANDREOTTI, L.; COSTA, Xavier (eds.) (1996), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas,* Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona; ACTAR.

ANDREOTTI, L.; COSTA, Xavier (eds.); FERRÉ, Albert (coor.), *Situacionista: arte, política y urbanismo,* (Exposición celebrada en Barcelona, MACBA, del 13-XI-1996 al 6-I-1997). Barcelona: Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona; ACTAR (1996).

PERNIOLA, M. (1972), *Los Situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX,* Madrid: Acuarela Libros, Antonio Machado Libros.

PINEDA, M. (coor.), *Constant: Nueva Babilonia,* (Exposición celebrada en Madrid, MNCARS, del 20-X-2015 al 29-II-2016). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015).

MCDONOUGH, T., "El espacio situacionista", *Revista anthropos: Huellas del conocimiento,* 2010, nº 229, pag. 99-113.

FUENTES CARRASCO, M., "Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 2005, nº 27, pag. 41-60.

AA.VV (2001), *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, 3 vol., Madrid: Literatura Gris, Madrid, 1999-2001.

RUINAS URBANAS Y MONUMENTOS INESPERADOS, UNA RECREACIÓN DEL PASSAIC DE SMITHSON

Urban Ruins and Unexpected Monuments A Reenactment of Smithson's Passaic

Isabel Carralero Díaz
Universidad Complutense de Madrid
icarralero@ucm.es

Sara Torres Vega
Universidad Complutense de Madrid
storres@ucm.es

Resumen

La experiencia de caminar por el paisaje urbano y enfocarse en un detalle que se pasa por alto es un acto de conciencia de los alrededores. Un sábado de septiembre, Robert Smithson, equipado con una Kodak Instamatic, tomó el bus número 30 de la Port Authority con destino Passaic, Nueva Jersey. Passaic se convirtió en el paisaje urbano de Smithson cuando en 1967 desarrolló su famoso artículo publicado para *Artforum* "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". En su recorrido por Passaic -localidad próxima a Rutherford, su ciudad natal-caminó por un paisaje alejado de las cascadas del río y otros monumentos naturales por los que era conocida la ciudad. El viaje formó parte de una serie de excursiones por Nueva Jersey realizadas entre 1966 y 1968 a lo largo del río Hudson cuyos destinos no fueron tan memorables ni pintorescos como los de aquel grupo de paisajistas académicos del siglo XIX, la Escuela del Río Hudson. Con su ensayo, Smithson daría un paso más en la idea de paisaje, ruina y monumento en la Historia del Arte. Un sábado de 2019, recreamos la misma ruta de monumentos que Smithson describió en su ensayo. Al encontrar monumentos inesperados en ruinas urbanas tomamos posesión de la historia que cuenta un lugar, una historia en negativo, tal y como el artista escribía, por la periferia anónima y anodina de las grandes ciudades.

Palabras clave

Paisaje urbano, suburbio, periferia, monumentos, Passaic, Robert Smithson.

Abstract

The experience of walking through the urban landscape and focusing on an overlooked detail is an act of awareness of one's surroundings. On a Saturday in September, Robert Smithson, equipped with a Kodak Instamatic, took bus 30 at Port Authority towards Passaic, New Jersey. Passaic became Smithson's urban landscape when in 1967 he developed his famous article published in *Artforum* "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". In his journey to Passaic- near Rutherford, his native city- he walked through a landscape away from the river falls and other natural attractions for which the city is known. The trip was part of a series of outings throughout New Jersey carried out between 1966 and 1968 along the Hudson River in which destinations were not as memorable or picturesque as the ones captured by the 19th century Hudson School landscapists. In his essay, Smithson would go a step beyond in the idea of landscape, ruin and monument in Art History. On a Sunday in 2019, we recreated that same route of monuments that Smithson described in his essay. In finding unexpected monuments in urban ruins we own the history that a place tells, a history in negative as described by the artist, through the anonymous and anodyne periphery of great cities.

Keywords

Urban landscape, outskirts, suburb, monuments, Passaic, Robert Smithson.

1. EL MONUMENTO A LAS DIRECCIONES DISLOCADAS

El sábado, 24 de agosto, 2019, fuimos al edificio de la Port Authority en la calle 42 con la Octava Avenida. Llevábamos dos botellas de agua, una copia gastada de *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* y el manifiesto *Stalker attraverso i territori attuali*[1]. Para el registro de nuestra escapada romántica disponíamos de una grabadora Roland R-07, un iPhone 6s Plus de 2015 y un Motorola G4 Play de 2016.

La línea de metro de la Octava Avenida se sitúa a 30 pies bajo el nivel de la calle, unos 9,1 metros; en este paisaje suburbano hicimos una captura de Google Maps de nuestra situación geográfica; el propio plano parecía, en sí, un discurso cartográfico: ¿sería esta una peregrinación demasiado *underground*? Después de eso, compramos un ejemplar del *New York Times* y dos billetes a Passaic. El *New York Times* costó $3.00 y los dos billetes, $24.00 ida y vuelta.

Esperamos la fila del autobús número 190 Paterson Express (servicio prestado por la NJ TRANSIT BUS); fueron unos 10 minutos mirando las luces fluorescentes del techo, una improvisada muestra *site specific* de Dan Flavin en la Gate nº 232 que corroboraba "la nueva especie de monumentalidad" a la que nos dirigíamos con nuestro viaje *(Fig. 1)*[2].



Fig. 1 - El túnel monumento (Nueva York-Nueva Jersey).
Fuente: Elaboración propia (2019)

El bus salió a las 14:40. Tomó la ruta 495 por Lincoln Tunnel cruzando el río Hudson. De nuevo, otros *monumentos-instante* de Dan Flavin marcaron de forma intermitente el camino en el interior del túnel. Mientras cruzábamos sus 1,5 millas (2,4 km) pensamos en una sección vertical de este tramo en nuestro recorrido; Lincoln Tunnel se abría como una flecha entre los estratos. Michael Heizer, autor de *Double Negative* (1970), estaría orgulloso del Lincoln Tunnel cruzando hacia Weehawken por debajo del Hudson, separando los Estados de Nueva York y Nueva Jersey (la orilla oeste pertenece al Estado de Nueva Jersey y la orilla este al Estado de Nueva York). Como ocurre con el *Double Negative,* la parte central del Lincoln Tunnel era una especie de vacío perceptivo. En algún punto de esos 2,4 km los vehículos simplemente desaparecían para volver a aparecer en Nueva Jersey, quién sabe si por el abismo propio de los *no lugares* (como el Lincoln Tunnel o el *Double Negative*)[3] o porque, al fin y al cabo, los fluorescentes de Dan Flavin acaban convirtiendo todo movimiento en "inmovilidad"[4]. Al final,

---

[1] *Stalker* es un grupo artístico romano que desde la década de 1990 utiliza la caminata y el acto de atravesar territorios como su principal instrumento de acción. "En 2002 se transformó en *Stalker/Osservatorionomade* y a partir de 2009 se ha ramificado en una articulada red de relaciones y proyectos con distintas siglas: *Primaveraromana, LAC_Laboratorio Arti Civiche, Museo Relazionale*, Stalker Walking *School* y *Space Experience*" (Careri, 2016:14).Véase *Stalker attraverso i territori attuali*. Disponible en *http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm* (última consulta 25 de junio de 2020).

[2] Dan Flavin (1933-1996) es conocido por utilizar luces fluorescentes en sus obras. En *La entropía y los nuevos monumentos* (Artforum, junio 1966) Robert Smithson diría que de las obras de Flavin se acercaban a una "nueva especie de monumentalidad" caracterizada por la utilización de materiales artificiales como el plástico, cromo y las luces eléctricas". Estos monumentos se alzan para conmemorar el futuro y el presente inactivo, la inmovilidad. Smithson los llamaría "monumentos-instante" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:65).

[3] La pieza de Heizer, como apunta Rosalind Krauss, a pesar de ser simétrica y de poseer un centro, no puede ser ocupada, *habitada*. Su percepción sólo es posible a través de sus extremos, *doblemente negativos* (Krauss, 1977:271).

[4] Según Robert Smithson las obras de Flavin pertenecen a "la historia inactiva", un tiempo caracterizado por la ausencia de movimiento: "el *instante* hace que la obra de Flavin forme parte del tiempo en lugar del espacio. El tiempo se convierte en un lugar sin movimiento. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares. Flavin convierte el espacio-galería en tiempo de galería. El tiempo se descompone en muchos tiempos" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:65).

como ocurría con ciertas obras del *Land Art,* nuestra percepción del recorrido por Lincoln Tunnel fue posible gracias a la recomposición de sus resquicios, también llamados "fotografías"[5].

La primera parada del 190 fue en Paterson Plank Rd at Entry Ramp. Entonces abrimos el *New York Times* alejándonos poco a poco del presente inmediato, dirigiéndonos hacia la periferia y los márgenes de la historia de la representación paisajística. Para ser conscientes de este cambio buscamos la sección de arte del *Times:* "Taylor Swift emerge de la oscuridad intacta en *Lover*", "En los festivales de Edimburgo la conciencia climática tiene un costo", "Dora la exploradora y la búsqueda de representaciones indígenas auténticas", "El Festival de Ópera de Pesaro aceleró el renacimiento de Rossini", y en la página C7 "¿Qué hay el sábado en la televisión?: un documental de Motown y Mapplethorpe*"* [6]*.*

"El autobús abandonó la Highway 2, bajando por Orient Way en Rutherford -había escrito Smithson en su ensayo-. (...) El cielo sobre Rutherford estaba de un azul cobalto claro, un perfecto día de veranillo de San Martín"(Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75). Eran las 15:13. El autobús cruzó el río Passaic, apretamos el botón de aviso y caminamos hacia la esquina de Union Avenue con River Drive: ahí estaba el primer monumento de Robert Smithson.

> El sol del mediodía daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una *imagen* sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se convirtió en una bobilla monstruosa que proyectaba una serie separada de "fotogramas" hacia mis ojos a través de mi Instamatic. Cuando anduve sobre el puente, era como si andara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película que mostraba tan sólo una imagen en blanco continua (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75).

Smithson llamó a aquel lugar "Monumento a las direcciones dislocadas", se trataba de un puente giratorio cuyos extremos se movían a través de un eje central y una caldera de vapor de carbón, sustituida en 1924 por un sistema motorizado, permitiendo el paso a los navegantes del Passaic. Según Smithson, el puente giraba con mucha gracia: el extremo (oeste) de Passaic giraba hacia el sur y el extremo (este) de Rutherford giraba hacia el norte. En este proceso las direcciones de ambas orillas se intercambiaban, quedando suspendidas en el río "estático" en un baile "bipolar" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75).

Hicimos una captura del Google Maps de nuestra posición sobre el puente. En verdad, era un *nuevo* puente. El puente de celosía de Robert Smithson construido en 1896 por Dean & Westbrook Contractors, N.Y. había sido sustituido por uno de acero y hormigón llamado Union Avenue Bridge. Al parecer una barcaza había colisionado con el viejo puente dejándolo dos semanas abierto, con los extremos de Rutherford y Passaic suspendidos, puede que demasiado tiempo. En Google Earth podías ver la construcción del Union Avenue Bridge en algún momento del año 2002; desde entonces, las direcciones de Rutherford y Passaic no habían vuelto a *dislocarse*.

Tomamos algunas instantáneas en la cima del puente. Miramos a través del marco de nuestras pantallas el "aire vidrioso" de Nueva Jersey con la ilusión de que el punto de vista era *objetivo*. Las aguas del Passaic se movían tranquilas (podían hacerlo, incluso, a cámara lenta) y los árboles en las riberas se alejaban *definidos* según cambiábamos la profundidad de campo. Tomamos foto tras foto, como Smithson, para situar el puente *dentro* del paisaje, para enmarcar su "falsa realidad" y comprimir la vida en un disparo. La naturaleza, en sí, no era suficiente. Necesitaba ser mirada, re-presentada, re-interpretada.

---

[5] La composición de un viaje a partir de sus imágenes, textos y recuerdos, la puesta en orden de los "residuos que se han quedado pegados a la memoria" es, para Mercedes Replinger, el paisaje "portátil" que traemos de vuelta y que nos ayuda en la construcción y comprensión de nuestro viaje, porque no caminamos sino por fotografías. Algunas obras, como el *Double Negative* de Heizer, la fotografía aparece como el único medio para los visitantes con el que recorrer la totalidad de la pieza (Replinger, 2006:164).

[6] The New York Times. Disponible en *https://www.nytimes.com/issue/todayspaper/2019/08/24/todays-new-york-times* (última consulta 15 de junio de 2020).

Caminamos “doblemente” por el Monumento a las direcciones dislocadas. Lo recorrimos con paso firme, por un lado y, por otro, a través de Google Street View (Internet podía hacer que la naturaleza a veces pareciese obsoleta)[7].

Después de eso, sacamos una traducción al español del texto de Robert Smithson que habían publicado en el IVAM Centre Julio González con motivo de la exposición *Robert Smithson: El Paisaje entrópico. Una Retrospectiva 1960-1973.* Con la entropía que caracteriza a los materiales impresos donde el tiempo se comprime o se detiene, como en el cine[8], leímos, en voz alta, el texto de Robert Smithson; en tanto el Passaic seguía, como una película enorme, sobreexpuesta, como una imagen continua en verde y negro.

2. LA AUTOPISTA EN CONSTRUCCIÓN: MONUMENTOS DEL TIPO E, RUINAS AL REVÉS

Caminamos hacia el centro a lo largo de la riberas del Passaic buscando los siguientes monumentos. Desde River Drive podías divisar la NJ-21, la carretera en construcción que Smithson describía en su ensayo.

> A lo largo de las riberas del río Passaic había muchos monumentos menores tales como los contrafuertes de hormigón que sostenían los arcenes de una carretera nueva en construcción. River Drive estaba en parte levantada por el *bulldozer* y en parte intacta. Resultaba difícil distinguir la carretera nueva de la vieja; se confundían ambas en un caos unitario. Puesto que era sábado, muchas máquinas no estaban en funcionamiento y esto las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, aún mejor, máquinas extinguidas -dinosaurios mecánicos desprovistos de piel-. (...) Conforme andaba hacia el norte siguiendo lo que quedaba de River Drive, vi un monumento en medio del río: era una plataforma de bombeo con una larga tubería acoplada a ella. La tubería estaba sujeta en parte por una serie de pontones, mientras que el resto se extendía unas tres manzanas a lo largo de la ribera del río, hasta que desaparecía en la tierra. Se podían oír los cascotes golpeteando en el agua que pasaba por la gran tubería.
>
> Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y cristalina, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca hacia el río. Esto constituía una fuente monumental que sugería seis chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río con humo líquido (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75).

Recorrimos River Drive hacia el norte sin quitar ojo a la autopista. La NJ-21 parecía enorme en comparación con el río pero en verdad era sólo más ruidosa. Ambas carreteras existían en una especie de “mundo autodestructor” cuya banda sonora era música de bachata. A los ojos de Smithson aquel “panorama cero” se extendía en el horizonte como un gran *earthwork* de Robert Morris; Robert Morris, según Robert Smithson, prefiría usar *bulldozers* en lugar de pinceles en sus obras (Smithson, Flam, 1996:59). De hecho, puede que esta reactualización del concepto de lo pintoresco, basado en el estudio de los textos de William Gilpin y Uvedale Price quienes matizaron con sus obras el caracter destructivo de la naturaleza [9] (Replinger, 2006:172), fuera lo que le llevara a Smithson a considerar la noción de “paisaje dialéctico”, un paisaje alejado del idelismo naturalista en aras de un paisaje físico, áspero y autodestructivo, como aquellas carreteras abiertas con *bulldozers.*

Smithson se refirió a los monumentos que encontró en River Drive y la NJ-21 como *ruinas al revés*; “ruinas” por el carácter inacabado de las obras y “al revés” porque eran construcciones que, en lugar de caer hacia la ruina, crecían conforme eran erigidas, en su caos e indeterminación.

---

[7] En una entrevista con Mike Heizer y Dennis Oppenheim, Robert Smithson diría:" La fotografía hace que la naturaleza sea obsoleta, puede incluso que, desde la invención de la fotografía, hayamos visto el mundo a través de fotos y no de otra forma" (Bonet, Heizer, Oppenheim, Smithson, 2000:42).

[8] Smithson siempre otorgó a los folletos, los periódicos, mapas y a otros materiales impresos un marcado carácter entrópico (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:68).

[9] Los objetos pintorescos -escribía William Gilpin- son aquellos que muestran alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura, entre ellas la aspereza y la rugosidad; pero si en verdad queremos dotar de belleza pintoresca a una arquitectura, lo que debemos emplear es "el mazo en lugar del cincel" para derribar la mitad del edificio y convertirlo en "una tosca ruina" (Gilpin, 2004:57-60).

Smithson añadió que toda obra en construcción sería, además, el negativo de la ruina romántica porque, entre otras cosas, sugerían "la idea desacreditada del *tiempo* y muchas otras cosas *pasadas de moda*" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76)[10].

Las *ruinas al revés* son el *anti-monumento* por excelencia*;* es decir, no tienen nada que conmemorar. Precisamente por ello reencarnan la memoria de todo aquello que no es digno de ser recordado como los suburbios, las barrios residenciales, las ciudades dormitorio, los descampados, los parkings de los centros comerciales, las carreteras cortadas y otros "puntos muertos" de la ciudad. Al fin y al cabo estos espacios siempre han existido "sin un pasado racional", al margen de "los grandes acontecimientos de la historia" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76). El *Grand Tour* de Smithson era un homenaje a tales "monumentos", y Passaic estaba repleto de ellos.

3. OTROS MONUMENTOS MENORES

> En el borde de esta Era de la Máquina prehistórica se encontraban casas suburbanas *anteriores* y posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Las casas se repetían hasta la saciedad. Un grupo de niños se arrojaba piedras cerca de una zanja. "De ahora en adelante no vais a venir a nuestro escondrijo. ¡Y lo digo en serio!", dijo una pequeña niña rubia que había sido alcanzada por una piedra (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75).

En River Drive esquina con Westervelt empezaba Parkside Manor Condominiums, una urbanización de chalets de copia y pega con jardincillos de césped cortado a la entrada. Pensamos que se trataba de aquellas *casas suburbanas anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial* pero luego descubrimos que fueron construidas en 1988. Más adelante, en el número 262, empezaba la siguiente construcción, un estadio de fútbol americano: el Boverini Stadium. Las puertas del parking estaban forradas con plásticos rojos y azules. Un cartel en la verja decía: "NO FANS ON THE FIELD PLAYERS ONLY". Sacamos el texto de Smithson para comprobarlo; hablaba del sistema de megafonía y la muchedumbre de un estadio pero no se trataba del Boverini sino del Tryon Field, al otro lado del río; un paisaje, según Smithson, que no era un paisaje, sino un "tipo de heliotipia particular (Navokov)" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76). Nosotras conocíamos bien este paisaje, le habíamos visto representado con el verde brillante de unas ceras Mandley: una vez, en un campamento urbano en la facultad, un niño de seis años dibujó en plano cenital un campo de futbol titulado *Mi paisaje favorito*.

Seguimos hacia el norte en busca de City Motors (ahora se llamaba Garden State Honda); la "Utopía a través de PONTIACS DE RUEDA ANCHA: Executive, Bonneville, Tempest, Grand Prix, Firebirds, GTO, Catalina y LeMans" había sido sustituida por HONDAS: Civic, Rav-4, CR-V y Subaru Impreza. Caminamos entre las filas de coches "centelleantes"; había globos, banderitas americanas y guirnaldas de flecos rojos, blancos y azules. El cielo azul de Passaic se reflejaba en la superficie metalizada de sus estructuras*,* aparcadas en el suelo de asfalto lleno de parches. Entre los coches, ciertos dispositivos naranjas (conos *reflex* de 45 cm) cerraban los portales interdimensionales de la ciudad de Passaic; Passaic era una ciudad abierta "en comparación con la ciudad de Nueva York", que era sólida y compacta. Aquellos agujeros eran, en cierto sentido, "los vacíos monumentales que definían los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76). Al pasar sobre ellos, la gravilla suelta producía un sonido peculiar al andar.

Desde la parte norte del aparcamiento se divisaba la maquinaria pesada de Lore Sweeping Co. Inc., una empresa de construcción de carreteras: retroexcavadoras, excavadoras, *bulldozers*, apisonadoras, camiones, pavimentadoras, *bobcat* o minicargadoras compactas de la marca Ingersoll-rand se amontonaban hasta perderse en el horizonte. Conformaban un lugar pintoresco en términos del *Land Art* (pensando en Robert Morris). Caminamos bordeando los límites del recinto de la parte noroeste

[10] En su primer borrador para *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Smithson clasificó cinco tipos de "anti-monumentos": *Tipo A, monumentos a los significados agotados* o "lo que el hombre de la calle considera como monumento", *Tipo B, edificios de antes de la caída de Wall Street* (también llamados el "Viejo Suburbio"), *Tipo C, edificios después de la II Guerra Mundial* ("Nuevo Suburbio"), *Tipo D, "Puntos muertos"* (los cuales parecen "existir por una duración limitada de tiempo") y monumentos del Tipo E, Ruinas al revés, "toda nueva construcción que será eventualmente completada" (Reynolds, Smithson, 2003:102).

hasta llegar a una parte retirada donde se apilaban neumáticos, justo al lado de unos contenedores de basura. Nos hicimos un par de *selfies* con los restos del concesionario (cartones y neumáticos) buscando un futuro "pasado de moda" y "anticuado":

> Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; se encuentra en los periódicos de ayer, en los áridos anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. El tiempo convierte las metáforas en cosas, y las apila en cámaras frigoríficas o las coloca en los patios de recreo celestiales de los suburbios (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:75).

En la parte sur el Garden State Honda tenía una increíble sección de coches usados: "Quality Vehicles Under $10,000": ¿habríamos dejado atrás el futuro real para avanzar hacia un futuro falso? En ese momento de nuestra Odisea Suburbana los vendedores de Garden State Honda interrumpieron la visión *en plein* air; les hablamos de Smithson y su ensayo *A Tour for the Monuments of Passaic, New Jersey;* se hicieron un par de fotos con nosotras y seguimos merodeando.

4. UN ABISMO TÍPICO O UN VACÍO ORDINARIO

Para escoger el emplazamiento de sus obras Smithson partía a menudo de la idea de viaje. "Empiezo de una forma muy primitiva -decía en una entrevista-, yendo de un punto a otro. Empecé a visitar sitios específicos en 1965: algunos sitios me atraían más; lugares que, de algún modo, habían sido alterados o destruidos" (Bonet, Heizer, Oppenheim, Smithson, 2000:39). A Smithson le interesaba el paisaje, "desnaturalizado". Una especie de *naturalismo* alterado y artificial, en parte, abandonado. Esta *desnaturalización* la encontraba en los paisajes acusados por la industrialización y la urbanización temeraria, en emplazamientos construidos por el ser humano, a veces inacabados, "descentrados", inmóviles y acabados; y así es como esperábamos encontrar el centro de Passaic:

> El centro de Passaic apareció como un adjetivo gris. Cada "tienda" en él era un adjetivo del texto, una cadena de adjetivos disfrazados de tiendas. Comencé a quedarme sin película y me estaba entrando hambre. En realidad, el centro de Passaic no era un centro; era, por el contrario, un abismo típico o un vacío ordinario. ¡Qué gran lugar para una galería! O quizá un "exposición de escultura al aire libre" animaría el lugar (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76).

Caminamos hasta el centro por Main Avenue durante 19 min. En el camino encontramos un restaurante sevillano y otros sitios exóticos a la par que extraños. *Comanche* era una tienda esotérica donde comprar amuletos, hierbas o pedir que te leyeran la mano. *Anticuchería y pollería El Chevere*, un sitio de cocina peruana. Más adelante, *Caña Mofongo,* un dominicano. También *El Alebrije Mexican, Cachapa Loka* y *Arepera Express.* Tres peruanos más, *Lena y carbon III, Mario's Restaurante-Polleria* y *Pollos El Chevere. Pasteleeria Varela, Taqueria Los Güeros, Hot Nails* o Easy Pickins para comprar ropa barata (había muchas tiendas de ropa barata). Passaic era de todo, menos un lugar vacío y gris. En un coche con las ventanillas bajadas sonaba "Caliente", de *El Tonto.* La letra decía: "Tú te vas, y yo caliente, si tú no bebes dime para que tu vienes. Caliente, se siente. Mi barrio, mi gente. Caliente, se siente".

El Golden Coach Diner del número 11 de la Central Avenue era un Dunkin' Donuts, abierto 24 horas. Smithson comió y recargó su Instamatic en este sitio. Estaba frente a un gran MacDonald's en la Central Avenue nº15-31. Comimos en el MacDonald's porque no queríamos comer dulce, queríamos comer salado, así que nos pedimos dos Big Mac con refresco y patatas: "He's Ronald McDonald, the hamburger-happy clown, a McDonald's drive-in restaurant is his favorite place in town"[11].Sacamos las fotocopias del texto de Smithson y unos mapas del grupo *Stalker* que habíamos traído. Mientras comíamos hablamos de Francesco Careri, de Roma y de derivas urbanas. "¿Había sustituido Passaic a Roma como la Ciudad Eterna? Smithson se preguntaba casi al final de su ensayo en qué lugar estaría Passaic si ciertas ciudades del mundo fueran colocadas una detrás de otra en línea recta, según su tamaño" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77). Cada ciudad sería como un espejo tridimensional que provocaría la existencia de la siguiente ciudad a través de su reflejo.

[11] First Ronald McDonald Commercial (1963). Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=CMtf8tcHM6o* (última consulta 26 de junio de 2020).

Desde una de las ventanas de aquel falso Golden Coach Diner podíamos ver tal espectáculo. El sol de Passaic había bajado hasta colisionar con el techo de los coches aparcados. El mismo reflejo viajaba hasta el polvo de los cristales marcando el tiempo infinito en el que Passaic estaba inmerso. Todo aquello parecía una fantasmagoría, una falsa realidad plasmada en el espejo tridimensional de Passaic o, tal vez, fuese el principio de la siguiente ciudad. La percepción de esta línea de tiempo estaba marcada, de nuevo, por una serie de *monumentos-instante* en el techo. Los fluorescentes de Dan Flavin iluminaban los Big Mac de las mesas, la prueba irrefutable de que aquello era el "futuro falso".

Salimos. Cegadas por los destellos, releímos el texto de Smithson en un aparcamiento:

> un aparcamiento que cubría la vieja vía de ferrocarril que antaño atravesaba el centro de Passaic. Ese aparcamiento monumental dividía la ciudad por la mitad, convirtiéndola en un espejo y un reflejo; pero el espejo no cesaba de intercambiar su posición con el reflejo. Uno no sabía nunca en qué lado del espejo se encontraba. No había nada interesante ni extraño en ese monumento plano, y sin embargo evocaba una especie de idea tópica del infinito; quizá los "secretos del universo" sean igualmente pedestres, por no decir aburridos (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:76).

Atravesamos el aparcamiento monumental en busca del último monumento, una caja de arena que Smithson llamó *La maqueta del desierto*. Abrimos Google Maps bajo "la luz mortecina de la tarde de Passaic" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77). Rastreamos los parques de la zona, mientras, Passaic se convertía en un "mapa de desintegración y olvido infinitos" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77). Entonces nos dimos cuenta: caminábamos por un mapa cuyas calles y monumentos eran del mismo tamaño que las calles y monumentos que representaban. Passaic era tan confuso y abierto como su mismo reflejo y, además, contenía un *mapa del mapa*. Esto quiere decir que los paseantes de Passaic eran, al mismo tiempo, paseantes y observadores, es decir, turistas y habitantes, fotógrafos y paisaje: "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores -había escrito Borges-, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (Borges, 1974:669). La historia de Passaic era un mapa infinito trazado sobre la marcha por una simulación de espectadores y caminantes; *La maqueta del desierto* había desaparecido por completo representando, con su ausencia, el mismo desierto que encarnaba. Antes de irnos, pronunciamos en voz alta las palabras de Smithson:

> Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente, y sugería la disolución hosca de continentes enteros, la desecación de océanos. Ya no había bosques verdes y altas montañas; lo único que existía eran millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras convertidas en polvo. Cada grano de arena era una metáfora muerta que equivalía a la atemporalidad, y descifrar tales metáforas le llevaría a uno a través del espejo falso de la eternidad. Esta caja de arena funcionaba también como una tumba abierta; una tumba en la que juegan alegremente los niños (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77).

A las 19:37 volvimos a Nueva York en el 190: "el futuro está siempre yendo hacia atrás" afirmaba Smithson en una entrevista (Smithson, Norvell, en Lippard, 2004:144). El autobús deshizo en silencio nuestro camino en una prueba inconsciente de reversibilidad, dejando aquel experimento árido parcialmente abandonado. Meses más tarde, retomamos de forma fortuita el asunto del arenero: Agustín Fernández Mallo había escrito un libro titulado *El hacedor (de Borges), "Remake"* (2011) en el que el capítulo *Mutaciones* incluía *Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009.* El autor, que había realizado el mismo *tour* a través de Google Street View desde su estudio en Nueva York, localizaba el último monumento de Smithson en Shevchenko Park:

> Camino ya entre casas de regladas urbanizaciones. Tras unos segundos llego a mi siguiente objetivo, Shevchenko Park. Me sorprendo al verme en un lugar desolado. Ni un columpio, ni un ser humano. Lo sé porque acabo de buscar este parte en Imágenes Google, y hay muchas fotos de lugares llamados Shevchenko Park, repartidos por el planeta, pero ninguno es el Shevchenko Park de Passaic. No hay imágenes en Google de este parque. Lo que equivale a decir que estoy pisando un cementerio, el cementerio de Shevchenko Park, superpuesto al parque que en su día estuvo aquí, vivo y a pleno rendimiento de madres, meriendas y niños (Fernández, 2011:74).

Encontramos Shevchenko Park a través de Google Street View a 5.771,52 km (3.586,26 millas) de nuestra casa. Era un parque anodino situado entre el Boverini Stadium y aquellas "casas suburbanas anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial", Parkside Manor Condominium. Parecía un parque cualquiera, con bancos, columpios y una pequeña cancha de baloncesto; esto desesperanzó nuestra búsqueda,



Fig. 2 - La maqueta del desierto, captura de Google Maps (Madrid)
Fuente: Elaboración propia. Robert Smithson por Nacy Holt (1967)

¿sería este el Shevchenko Park *verdadero*? Caminamos por Westervelt Place arriba y abajo; era un lugar tranquilo, sin muchos coches, ni siquiera niños; entonces, de repente, reconocimos un edificio que aparecía detrás de la figura de Robert Smithson, en una foto que Nacy Holt disparó en 1967. Smithson estaba sentado en *La maqueta del desierto* y, detrás, el mismo bloque de pisos de Westervel Place nº39.

Dividimos la pantalla del ordenador en dos: a la derecha, Smithson en Shevchenko Park, a la izquierda, su reflejo en Google Street View *(Fig. 2)*. En la foto de Smithson el arenero estaba cubierto de nieve. El detalle es importante porque Smithson utilizó este monumento como prueba de la irreversibilidad de la eternidad, imaginando la caja de arena dividida por la mitad, con arena negra en un lado y arena blanca en el otro. Si hiciésemos correr a un niño en sentido horario hasta mezclar las dos partes y, después, le hiciésemos correr en sentido antihorario, el resultado no sería "la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77). Pero en aquella foto, sin embargo, el desierto se había cubierto con una precipitación de pequeños cristales de hielo que conformaban una parodia de su mismo negativo.

Grabamos esta última parte del recorrido porque el cine era para Smithson el único "escape ilusorio o temporal" a tal "disolución física": "la falsa inmortalidad de la película da al espectador una ilusión de control sobre la eternidad" (Gilchrist, Lingwood, Larson, Smithson, 1993a:77) y el visionado hacia atrás demostraría su reversibilidad hasta que la propia película acabara deteriorándose o perdiéndose, en nuestro caso.

5. CONCLUSIONES

Toda sensación de realidad puede llegar a desvanecerse. En su lugar quedan ilusiones, imágenes. A veces la realidad puede ser comprendida únicamente mediante estos restos, mal llamados "re-presentaciones"; su circulación nos permite compartir experiencias, abrir debates y construir relatos.

En su foto-ensayo Smithson utiliza la fotografía como medio con el que *mirar* la realidad, concretamente, el paisaje. El disparo de la cámara lo inmortaliza situando diferentes tiempos en un mismo plano. También los mapas representan diferentes temporalidades. Smithson concibió Passaic, de hecho, como un gran plano en el que situar una serie paisajes residuales, es decir, zonas cuya situación pudiera ser momentánea, susceptible de ser modificada o en proceso de transformación. De hecho, era este estado de cambio y espera lo que a Smithson le atraía de ciertas zonas de Passaic. Al fin y al cabo, los paisajes residuales son espacios sumamente caóticos y abiertos, su situación de inestabilidad los sitúa en la inmovilidad, en una especie de *punto muerto* alejado de la productividad característica de las grandes ciudades. Smithson se referiría a ellos como *non-sites* por su capacidad para pasar desapercibidos y sus pocas probabilidades de llegar a adquirir una identidad. Nada en estos lugares es particularmente notable; precisamente por su inmovilidad se vuelven fácilmente invisibles. A través de su foto-ensayo Smithson los devuelve a la "vida", una realidad artificial en términos paisajísticos, alejada de toda clase de naturalismo y el jardinismo de postal.

El paisaje de los márgenes es un paisaje sin pasado ni futuro, pero la condición de monumento que les otorga Smithson los posiciona en un tiempo y en un espacio en la Historia del Arte con mayúsculas. Smithson trazó este recorrido en homenaje a todos los lugares insípidos e inmóviles; nosotras fuimos en peregrinaje para tomar conciencia de su transformación.

Curiosamente los *no-lugares* se parecen entre ellos, algunos rincones de Passaic recuerdan a ciertos rincones de nuestra ciudad como si fueran su mismo reflejo. Smithson imaginó, de hecho, una sucesión de ciudades dispuestas hasta el infinito a modo de espejos tridimensionales donde cada reflejo provocaría la existencia de la siguiente ciudad. Entonces se preguntó qué lugar ocuparía Passaic en esta sucesión situando a Roma a la cabeza. No en vano, bautizó algunos de los monumentos de Passaic como *ruinas al revés* por significar, precisamente, lo opuesto de la ruina romántica. Las *ruinas al revés* se alzan para conmemorar el presente acelerado en el que estamos inmersos, tan volátil como obsoleto, construido a partir de materiales artificiales como el plástico, el cromo o las luces eléctricas: si Roma era La Ciudad Eterna, entonces Passaic, su reflejo, era totalmente transitorio y fugaz.

Los límites entre percepción, realidad y representación se diluyen en el *no lugar* por excelencia, Internet. Buena parte del recorrido de Smithson ha sido posible gracias a aplicaciones de geolocalización como Google Earth, Google Maps y Google Street View. Este es el mapa escala 1:1 de Borges; un mapa que dilata al máximo la distancia entre paisaje y mirada, objeto y sujeto, un paisaje por el que nos deslizamos a través de sus imágenes, sin ni si quiera tener que dispararlas, sin que nos importe que sean falsas, tan falsas y obsoletas como la misma realidad que representan.

BIBLIOGRAFÍA

BONET, P.; HEIZER, M.; OPPENHEIM D.; SMITHSON R. (2000). “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson” en BONET, P., *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo.* Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp. 37-49.

BORGES, J.L. (1974). *Obras completas.* 14ª edición. Buenos Aires: Emecé Editores.

CARERI, F. (2016). *Pasear, detenerse.* Barcelona: Gustavo Gili.

GILPIN, W. (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca.* Madrid: Abada Editores.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2011). *El hacedor (de Borges), Remake.* Madrid: Alfaguara.

KRAUSS, R. (1977). *Pasajes de la escultura moderna.* Madrid: Akal,

SMITHSON, R. (1996). “Towards the Development of an Air Terminal Site” en SMITHSON, R.; FLAM, J. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings.* Nueva York: New York University Press, pp. 52-60.

SMITHSON, R. (1993a). La entropía y los nuevos monumentos”, en GILCHRIST, M.; LINGWOOD, J.; LARSON, K.; SMITHSON, R.; *Robert Smithson. El paisaje entrópico.* Valencia: IVAM Centre Julio González, pp. 65-71.

__(1993b). “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey” en GILCHRIST, M.; LINGWOOD, J.; LARSON, K.; SMITHSON, R.; *Robert Smithson. El paisaje entrópico.* Valencia: IVAM Centre Julio González, pp. 74-77.

SMITHSON, R.; NORVELL, P.A. (1969). *Entrevista* en LIPPARD, L.R., (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.

REYNOLDS, A.; SMITHSON, R.; (2003). *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere.* Cambridge, Mass: MIT Press.

REPLINGER, M. (2006). “Pasos desiguales” en ARRIBAS, D. (coord.), *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel).* Volumen II. Teruel: Fundación Beulas Centro de Arte y Naturaleza, pp. 157-185.

First Ronald McDonald Commercial (1963). Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=CMtf8tcHM6o* (última consulta 26 de junio de 2020).

Página oficial de *Stalker.* Disponible en *http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm* (última consulta 25 de junio de 2020).

PERSPECTIVAS EN TORNO AL ARTE DE CALLE. NORTE, CENTRO Y SUR EN DIÁLOGO. POLÍTICAS PÚBLICAS, COMUNIDAD Y CONSERVACIONISMO EN AMÉRICA LATINA

Perspectives on street art. North, center and south in dialogue. Public policies, community and conservationism in Latin America

Carla Coluccio
Ministerio de Economía de la Rep. Argentina. Universidad Nacional de las Artes
carlacoluccio@hotmail.com

Ana Lizeth Mata Delgado
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH
lizeth_mata_d@encrym.edu.mx

María Fernanda Jaramillo
Universidad de las Artes. Investigadora, Curadora
mafolopez@hotmail.com

Resumen

Las realidades urbanas latinoamericanas responden a nuevas dinámicas multifocales del espacio. Es por ello que en esta investigación se abordará la lectura de elementos formales, estilísticos e iconográficos, a fin de trazar puntos de vinculación y diferencias entre las expresiones artísticas urbanas desde las dimensiones macro del norte, centro y sur de Latinoamérica: Ciudad de México, Guayaquil y Buenos Aires. Pese a su naturaleza procesual y efímera, el arte urbano hoy, aborda otras lógicas que ponderan la permanencia de las expresiones de calle. Adicionalmente, estas manifestaciones mantienen una dimensión política al configurar herramientas de transformación física y social de la identidad y realidad latinoamericana. En este sentido, presentamos tres casos de estudio afincado en México, Ecuador y Argentina; mismo que plantean el tratamiento de la gráfica urbana según la necesidad de procesos de conservación (intención del artista vs materia), la articulación con las políticas públicas y la curaduría como instrumento de preservación de memoria de las estéticas disidentes. Al ser estos casos realizados en espacios abiertos y de corte institucional, observaremos las variantes del movimiento urbano en Latinoamérica, aunado al análisis de postura y acciones para su conservación. La producción artística callejera latinoamericana es tan diversa como las culturas que conforman a los veinte países de la América Latina.

Palabras clave

Arte urbano, Latinoamérica, políticas públicas, conservación, identidad.

Abstract

Latin American urban realities respond to new multifocal dynamics of space. That is why this research will address the reading of formal, stylistic and iconographic elements, in order to trace points of connection and differences between urban artistic expressions from the macro dimensions of the north, center and south of Latin America: Mexico City, Guayaquil and Buenos Aires. Despite its processual and ephemeral nature, urban art today addresses other logics that weigh the permanence of street expressions. Additionally, these manifestations maintain a political dimension by configuring tools for the physical and social transformation of Latin American identity and reality. In this sense, we present three case studies based in Mexico, Ecuador and Argentina; which propose the treatment of urban graphics according to the need for conservation processes (artist's intention vs. matter), the articulation with public policies and curatorship as an instrument of memory preservation of dissident aesthetics. As these cases are carried out in open spaces and of an institutional nature, we will observe the variants of the urban movement in Latin America, together with the analysis of positions and actions for its conservation. Latin American street art production is as diverse as the cultures that make up the twenty countries of Latin America.

Keywords

Urban art, Latin America, public policy, conservation, identit.

1. ARTE URBANO EN LÁTINOAMERICA

El presente trabajo de escritura, pretende visibilizar las condiciones de producción de arte de calle en 3 contextos distintos, que podrían definir el estado de la cuestión en torno a esta práctica creativa en nuestra región. De acuerdo a las experiencias sistematizadas en base nuestra praxis, se pueden identificar tres escenarios para la concreción de propuestas enmarcadas en el arte de calle.

En primer término tenemos aquellas ciudades amparadas en políticas públicas definidas en perspectiva del arte urbano. Con esto nos referimos al apoyo estatal traducido en la inversión de fondos públicos y diferentes tipos de mecenazgo estatal. México por ejemplo mantiene un programa de apoyo específico a través de entidades como el Fonca y sus becas. Así también los institutos de la juventud de los estados que configuran la república mexicana y los Institutos Municipales de Cultura. En Ecuador con la reciente aparición del Ministerio de Cultura apenas en el año 2007, estas directrices se ven aún un tanto lejanas. Si bien existe un Sistema Nacional de Cultura, que encuentra asidero en el texto constitucional, en el segmento de derechos culturales que eventualmente sirve de paraguas jurídico para pedirle al Estado inversión y apoyo; no se han creado vías especializadas. Lo que sí ha existido en el caso ecuatoriano, es el uso del arte urbano para el fortalecimiento de agendas políticas municipales que avalan la inclusión de diversidades en la narrativa oficial. Este es el caso del Proyecto Guayarte del Municipio de Guayaquil que en el año 2017 realizó las primeras intervenciones monumentales en el centro de la ciudad. Esto fué acompañado de un concurso y un foro sobre cultura urbana. Como se puede notar la diferencia entre una realidad y otra es abismal. Qué decir del caso argentino, que apoya desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires la intervención de viaductos y demás mobiliario de la ciudad como un programa de apoyo a este tipo de manifestación artística.

En segundo lugar, tenemos el espacio que abre la gestión de arte urbano en nuestro contexto regional. Nos referimos a la función de la academia y el papel de las universidades en la difusión de este arte. Por citar una experiencia, la Fad Facultad de Arte y Diseño de la Unam, Universidad Nacional Autónoma de México mantiene un espacio denominado Cimu Ciudad y mujer, que impulsa la creación de artistas urbanas femeninas; interviniendo los predios universitarios de forma anual a partir del año 2018. Por su parte, la Escuela Nacional de Antropología e Historia Enah, mantiene el encuentro “Estéticas de la calle” desde el año 2012, proyecto académico que promueve el estudio y la producción de arte urbano y *graffiti*. En este contexto, la presencia de la academia, configura un elemento decisivo en la gestión y desarrollo del arte de calle. En Ecuador destaca la creación de la cátedra de arte urbano como parte de la malla curricular de la escuela de artes visuales de la Universidad de las Artes; proyecto emblemático de educación pública en artes. En Argentina podemos nombrar a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismos (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA); la Universidad Nacional de las Artes (UNA); Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (UNPL) que través de sus docentes y alumnos animan la transformación del entorno urbano para convertirlo en un lugar de acciones espontáneas creativas.

Finalmente y como tercer punto tenemos, la proliferación de iniciativas autónomas del movimiento de base. Este es sin duda el motor más poderoso que mueve el arte urbano en la región. De esta forma se logran intervenciones de extensos metrajes sin apoyo gubernamental alguno, mediados únicamente por las ganas de intervenir de “la banda” y de la “crew”. La capacidad de autogestión de los artistas urbanos es un factor comprobado desde la Patagonia hasta Tijuana, Existe siempre el interés de mantener viva la práctica del arte urbano como un espacio de resistencia, autonomía y cohesión comunitaria. La relación del arte de calle con movimientos sociales y comunidades le ha nutrido de una dimensión política que escapa de la cooptación del mercado neoliberal y la agenda demócrata-capitalista.

Para finalizar, diremos que la producción de arte urbano es muy diversa en América Latina de acuerdo a la ciudad y contexto en el que se desarrollan, en inicio pareciese que es similar por estar bajo un mismo entorno socio cultural, sin embargo, a lo largo del texto se podrá ver las variedades de gestión, creación y vinculación social que presenta en Ciudad de México, Guayaquil y Buenos Aires, dando pie a nuevas discusiones en torno a las similitudes y diferencias de acuerdo a los actos creativos y a las políticas culturales.

1.1. Ciudad de México, México

La producción artística de la calle en México es diversa y presenta distintos contrastes de acuerdo al estado en que se produzca. Prácticamente en los 32 estados de la República Mexicana existe producción artística urbana realizada por colectivos, artistas independientes; algunas derivan de festivales o eventos exprofeso para crear nuevas obras.

Sin embargo, también existe una vasta producción espontánea o ilegal en todas las ciudades que contemplan graffiti, paste up, stickers y todas aquellas intervenciones que no están contempladas de manera comisionada o patrocinada.

Pese a que la producción nacional es muy amplia y diversa nos concentramos en la Ciudad de México la capital del país para ahondar en la variedad de producciones que nos encontramos día con día desde hace varias décadas. Los movimientos artísticos públicos en México, se podrían remontar a inicios del siglo XX en 1921 cuando surge y se consolida el movimiento muralista mexicano. Fue tal el impacto de esta iniciativa que permeó en distintos países de América Latina, llegando a ser la representación artística por excelencia de México ante el mundo.



Fig. 1 - Ericaelcane, Calle Madero Centro Histórico de la Ciudad de México

Sin embargo, este movimiento si bien contemplaba los espacios públicos en el afán de llevar el arte al pueblo mediante obras de grandes dimensiones con temáticas representativas de la cultura mexicana, no en todos los sitios se tenía acceso a las obras por lo que el objetivo inicial no se logró en su totalidad.

Décadas después, se retomó con fuerza de nueva cuenta el arte público con nuevos colectivos. En la Ciudad de México, durante los década de los años setenta, la participación de los diversos colectivos en la calle fue fundamental para la integración social , una dinámica activa con perspectiva comunitaria, era la calle donde todo pasaba, el mejor sitio para socializar el arte y hacer partícipe al público, colectivos como Grupo Suma, Proceso Pentágono, Tetraedro y Tepito Arte Acá, marcaban un nuevo horizonte en la perspectiva del arte callejero, de la intervención urbana a partir no sólo de obras pintadas a muro, sino de acciones diversas cuyo contexto callejero reforzaba el significado. Se podría decir que estos grupos de una u otra forma han dado paso al arte actual, son los antecesores del esténcil, el paste up y el graffiti. Si bien no tenían conciencia ni intención de que estas obras se conservaran a largo plazo, generaron una serie de acciones y dinámicas callejeras que inclusive involucraron a la gente a fin de dar paso a la colectividad.

En esa época, se generó un movimiento de trabajo artístico mediante la colectividad, la aparición de estos grupos de creadores que “se postulaban bajo una plataforma de ideas estéticas no tradicionales o al margen del circuito establecido de producción y circulación del arte” (Espinosa y Zúñiga, 2002: 55).

Al paso del tiempo y con los movimientos sociales derivados de 1968 y 1971, la participación activa en las calles se mantuvo constante, sin embargo, fue en la década de los dos mil que retomó fuerza la producción de arte urbano. Se comienzan a desarrollar nuevos proyectos inclusive patrocinados y comisionados por

diversas iniciativas como: All city canvas[1], Constructo[2], Artsynonym[3], por mencionar algunos, son proyectos que congregan diversos artistas nacionales e internacionales para crear muros de grandes dimensiones en diversos puntos de la ciudad. Inclusive desde hace más de una década la Unidad Graffiti[4] de la Secretaría de Seguridad Pública a través de esta unidad, gestiona espacios para realizar obras de arte urbano.

Evidentemente, por el contrario muchas de las creaciones urbanas en la Ciudad de México, se generan de manera libre y transgresora, conviven armoniosamente lo legal con lo ilegal, esto continuará por mucho tiempo más.

Los materiales y técnicas empleados por los artistas son diversos, esto resulta interesante dado que la variedad de creaciones y técnicas plantea entre varias cosas la oportunidad de colaboración y en algunos casos da pauta a que sean conservados no solo físicamente sino registrados fotográficamente por la ciudadanía (*Fig. 1*).

De manera general, esta revisión plantea un panorama general en relación a cómo se gestiona y autogestiona el espacio público en la Ciudad de México, ciudad de contrastes socio-culturales con amplia trayectoria en el arte de la calle y por su vinculación con otras ciudades en Latinoamérica.

Resulta imposible enlistar a todos los artistas que han participado en las calles de la ciudad, sin embargo, valdrá la pena hacer mención de algunos a manera de referencia. Hay artistas nacionales e internacionales. Por mencionar algunos: Humo, Koka, Maldita Carmen, Dface, Ericailcane, Sego, Saner, Paola Delfín, estos son algunos artistas que han intervenido en la Ciudad de México, sin embargo, la participación es infinita.

La calle seguirá siendo un campo abierto para recibir nuevas iniciativas espontáneas o gestionadas pero al fin creaciones urbanas.

1.2. Guayaquil, Ecuador

Insertar la experiencia ecuatoriana respecto a la generación de plataformas de circulación y revisión de arte urbano en medio de dos potencias del arte de calle como lo son México y Argentina, resulta una tarea harto compleja dadas las décadas de distancia que existe entre nuestra realidad y la de los países vecinos. Como un dato importante que refleja esta disparidad, podemos hacer referencia a la presencia de la marca de aerosoles Montana, utilizada ex profeso para la realización de piezas de arte urbano; que apenas llegó al país en el 2013. Montana Colors lanzaba su línea de latas en la ciudad de Barcelona en el año 2007, lo que nos indica que tuvo que pasar 8 años para su llegada a Ecuador. Entre tanto, los y las artistas locales tuvieron que usar lo que el mercado les proveía y utilizar su ingenio para adaptar incluso válvulas de desodorante para lograr los trazos deseados. Tampoco podemos hablar de un tratamiento homogéneo en todo el territorio ecuatoriano. Una es la realidad de Quito la capital, o ciudades de la zona sierra como Ibarra, Ambato o Atuntaqui que han tenido un mayor desarrollo y producción de arte urbano debido a la alta concentración de población migrante de segunda y tercera generación hecho que ha permitido generar redes autogestivas y la inversión de fondos propios en pintas colectivas o individuales.

El panorama en la zona costa, cambia radicalmente. Se puede decir que Guayaquil, la segunda ciudad más importante del país, mantiene un silencio visual que perturba. Herencia de la década de los noventa, en la que las pandillas se tomaron la ciudad y el graffiti o cualquier expresión de intervención en el espacio público era vista como un acto delincuencial y criminalizado. Luego del proceso de paz y la inversión en procesos de readaptación de un importante segmento de jóvenes, el estigma sobre los artistas

[1] Disponible en: https://www.allcitycanvas.com/ (última consulta: 20 de junio de 2020).

[2] Disponible en: http://www.constructoarte.org/ (última consulta: 20 de junio de 2020).

[3] Disponible en: https://www.instagram.com/artsynonym/?hl=es-la (última consulta: 20 de junio de 2020).

[4] Disponible en: https://www.ssc.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/la-unidad-graffiti-de-la-ssp-cdmx-celebra-su-decimo-quinto-aniversario-de-expresion-urbana (última consulta: 20 de junio de 2020).



Fig. 2 - HTML 2019 Acrilico y aerosol. Ph curaduría Cartografías Paganas

callejeros jamás se eliminó. Esto aunado a una administración municipal de ultra derecha que lleva en el poder más de dos décadas, sepultaron el deseo de varias generaciones por ver un Guayaquil lleno de color. Es en este contexto, que nace Cartografías Paganas Primera Binacional de Arte Urbano, un ejercicio expositivo de circulación y reflexión en torno al arte de calle y su estado en Ecuador y Colombia.

Desde el punto de vista de la gestión, ubicar la narrativa urbana en un museo nacional como lo es el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo abría una posibilidad de crear un espacio pedagógico para la comunidad y su mejor entendimiento del arte de calle (*Fig. 2*).

Este ejercicio curatorial nació también de la necesidad de sistematizar la última década de creación callejera en estos países y presentarla de forma comparativa. Al hablar de arte urbano, sobreviene la idea de lo efímero y su carácter transitorio. Tomando en cuenta que la Constitución de la República del Ecuador en su artículo 377 hace referencia al ejercicio pleno de los derechos culturales, esta propuesta expositiva se encaminó a propiciar espacios de democratización cultural en torno al arte de calle. Se entiende entonces a la curaduría como un dispositivo político de visibilización de diversidades y narrativas otras en torno a la gráfica de calle.

De la mano de Juan Quinteros Arvelaez curador colombiano se planteó la tarea de reconstruir el escenario de una década de arte de calle en nuestros países. La museografía y museología fueron un sello importante en la muestra. Intervenciones in situ,selección de piezas de colección, paste up, stickers, fanzines y el soundtrack de la calle. Hip-hop y punk, skate art, workshops, y conversatorios sellaron uno de los hitos más importantes en torno a la cultura urbana en Ecuador Cartografías Paganas. Esta muestra permaneció únicamente mes y medio en la sala principal del museo y fué reconocida por la prensa local como una de las más vistas de su año de realización 2019. Nombres como Bastardilla, Guache, Puro Veneno, Dj Lu, Erre, Ink Crew, de Colombia y Fenómenos, Dust Team, Mo Vasquez, Ache, Artkasmo, Jota4, New People, Amos del Sur, Dremone, Carla Bressiani, Luiggy Raffo, y el archivo de los Ultra Vandal Pro de Ecuador. Este trabajo curatorial confirmó la naturaleza contextual del arte de calle y la necesidad de propiciar espacios de archivo reflexión y memoria.

1.3. Buenos Aires, Argentina

En la República Argentina, el afiche como arte callejero ha sido, desde aproximadamente cincuenta años, un soporte con gran valor simbólico y un medio de comunicación disidente, utilizado por artistas de gran influencia como Juan Carlos Romero, Alberto Greco[5] y otros, como Roberto Jacoby, que milita-

[5] En noviembre de 1961 Alberto Greco muestra una manera diferente de relacionarse con el entorno urbano, con pegatinas de carteles de estilo publicitario en los que proclamaba: “ALBERTO GRECO ¡QUE GRANDE SOS!, y, ALBERTO GRECO, el pintor informalista más importante de américa”. García, M. A; Pacheco, M (2016), Alberto Greco ¡Qué Grande Sos!, Buenos Aires, edita Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

ron la vanguardia del 68 en Tucumán arde[6]. Posteriormente, durante la última dictadura 1976-1983, la voz ciudadana fue apagada, pero el retorno a la democracia estuvo marcado precisa e inmediatamente por la toma de la calle a partir de la palabra: en septiembre de 1983, la intervención de tres artistas[7] denunciaba mediante pegatinas de siluetas humanas el "Siluetazo", la desaparición de 30.000 personas. En esta línea de trabajo también se enmarca la obra de Ral Veroni en la década de los ´90 como respuesta a la corrupción generalizada en la clase política argentina. (Indij: 2004: 25).

Con el paso del tiempo, el papel y la técnica de impresión tipográfica pasan a un segundo plano, dejando lugar a lenguajes artísticos, como el mural, mediante el uso de técnicas del arte plástico y el *graffiti* con sus diversas inclinaciones estilísticas e ideológicas. A partir del año 2000 el arte urbano se fue diversificando al incluir prácticas más amplias dentro de una nueva escena, con grupos de estudiantes de diseño de la Universidad de Buenos Aires (UBA) como DOMA con prácticas más espontáneas, Arde Arte y artistas individuales como Fernando Traverso, entre otros[8].

En la actualidad, el *paste-up* es una de las últimas corrientes derivadas del arte urbano contemporáneo que están plasmadas por las calles de algunos barrios[9] de la Ciudad de Buenos Aires, se ven murales repletos de pegatinas realizados por distintos artistas y colectivos en simultáneo –BoxiTrixi, Bih_Art, BA Paste Up o Fernando Street Art- que en su conjunto generan un concepto, una sensación, una imagen fuerte, plagada de frases, colores y estímulos: todo vale en el mundo del *paste up* colectivo.

Si bien este movimiento está presente en otros países latinoamericanos, no son frecuentes los grupos organizados que todas las semanas reconvierten artísticamente las calles de su ciudad tal como sucede en la *city* porteña con el "Movimiento Petrushaus".

El Movimiento Petrushaus[10] fue creado en el año 2012 por Ale Giorgga[11], se refiere a la definición de movimiento (acción de mover o moverse) en su máxima expresión. La iniciativa es abierta a múltiples pensadores y promueve la participación directa e indirecta de otros artistas y colegas en la intervención de las acciones que se desarrollarán en la calle (*Fig. 3*).

---

[6] Manifestación artística integrada por un grupo de jóvenes artistas de vanguardia que provenían de las ciudades de Buenos Aires y Rosario. Inspirados por la censura política-cultural en la dictadura de Juan Carlos Onganía desarrollaron sus actividades artísticas con un enfoque político tomando como base la situación precaria que estaba viviendo la industria azucarera de la Provincia de Tucumán (localizada en al norte de la Argentina). Los artistas realizaron pintadas en las calles que decían "Tucumán Arde", pegatinas y afiches que solo decían "Tucumán" Longoni, A "El mito de Tucumán Arde", en revista digital *Arte Ogie*. Disponible en: https://journals.openedition.org/artelogie/1348 [Consultada: 01/05/2020].

[7] Proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Se concreta con una acción colectiva realizada por primera vez en la plaza de Mayo en la tarde del 21 de septiembre de 1983. En el cual, se representaron a todos los desaparecidos de la última dictadura militar con siluetas hechas con la técnica del *stencil*. Algunas se realizaban contorneando a los participantes acostados en el piso. Por entonces, los artistas pensaron en la posibilidad de hacer una obra que respondiera a las necesidades del contexto, donde reclamaran por los que no estaban de una manera diferente. Todo el proceso de la acción colectiva fue fotografiado por Juan Carlos Romero Alonso. Para mayor información véase: Longoni, A; Bruzzone, G (comp.), (2008), El Siluetazo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

[8] Para mayor información véase: María Laura dos Santos (2019) Street Ar(g)t. Aportes a los estudios de la creatividad urbana en la Argentina (Tesis de maestría), Universidad Nacional de San Martín. pp. 202-2015.

[9] Palemo, Colegiales o Villa Crespo.

[10] La Petrushaus surge como un espacio de creación, producción y desarrollo de las artes y el oficio de ser una mejor persona. Se remite a una casa en la cual residió Giorgga durante un tiempo en Villa Ballester, sitio donde se encuentra gran parte de la comunidad alemana en Buenos Aires. Petrushaus proviene de un anagrama del apellido del propietario y sumado al sufijo "haus" del alemán: casa.

[11]Artista visual con formación de grado en Museología (UMSA) y de posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural (UNTREF). Formó parte del Programa de Formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural del Ministerio de Cultura de España (Madrid, 2012). Giorgga se desempeña también como docente en el área de Gestión Cultural y Diseño de Exposiciones desde el año 2012 y ha desarrollado actividades en las Instituciones Fundación PROA, Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Usina del Arte, Espacio Fundación Telefónica, Centro Cultural Kirchner, Tecnópolis, Casa del Bicentenario, Centro Cultural Recoleta y las Ferias de Arte ArteBA, ArtRIO, Buenos Aires Photo, entre otros.



Fig. 3 - Paste-up en el barrio de Palermo, Ciudad de Buenos Aires
Ph Guillermo Coluccio

Es miembro fundador de grupo BA Paste Up[12], y ha intervenido espacios públicos de diversas ciudades de América Latina y Europa con afiches tipográficos que presentan palabras y frases que elabora como resultado de un proceso de contacto activo con las comunidades.
"Movimiento Petrushaus" tiene cinco temáticas que se replican constantemente: drogas, sustentabilidad, lunfardo porteño, era digital y política. El concepto de "muro vivo" ilustra su trabajo, ya que sus obras parten desde el compromiso social, diálogos y asociaciones visuales del imaginario colectivo. Así, sus obras despiertan la reflexión sobre problemáticas socioculturales contemporáneas y abordan cuestiones vinculadas con la identidad barrial, las comunidades y temas que se relacionan al mundo actual.

"El Street Arte es el arte público. Desde esa posición entiendo el valor de trabajar en la calle y el impacto que tiene" comenta Giorgga. El desafío permanente al que se enfrenta es el de enunciar en pocas palabras los conceptos sobre los temas de los que trata una obra: *"Los afiches transmiten de manera directa y simple el mensaje, proponiendo un sinfín de interpretaciones según el interlocutor y su contexto"*.[13]

Las pegatinas tienen una vida útil por lo general corta, ya que responden a una expresión efímera y de constante intervención. Muchos de los murales urbanos realizados en paredes y en soportes sin la debida preparación, están elaborados a base de nuevos y complejos materiales, de distintos tipos de aglutinantes y secativos de fabricación industrial con colores comerciales inestables. De esta manera, aún el artista técnicamente mejor preparado carece del control real sobre los materiales que utiliza.

Es por ello que, los artistas argentinos para alcanzar la permanencia de su mensaje debe recorrer la ciudad tres veces por semana pegando alrededor de 60 piezas por salida. Comenta Giorgga:

> *"Generalmente intento trabajar con materiales profesionales por cuestiones de durabilidad de la intervención. Los productos de mercado que utilizo son adhesivo profesional wepel y cola vinílica kekol (k100). En paralelo y debido a la gran cantidad de adhesivo que consumo, empecé a indagar sobre la producción de un adhesivo de producción propia y tomé como referencia los que se venden es España, como por ejemplo Benkola en polvo."*

Las pegatinas y los afiches también se encuentran seriamente amenazadas por estar sometidas a la acción de la intemperie y, paradójicamente, del vandalismo que superpone sobre ellas publicidades, carteles e incluso otros *graffitis*. En ocasiones, es el disgusto subjetivo de un transeúnte o propietario que no desea ver la obra en su pared el que termina despegándose, sin tener que invertir mayores esfuerzos o materiales para cubrirla o censurarla.

---

[12] Giorgga también es parte del colectivo BA Paste Up que reúne a cinco artistas que se dedican a ese tipo de intervenciones collage. Se conocieron en las paredes y se contactaron. Cada uno trabaja distintas técnicas (stencil, pintura, grabado, todo en papel) y luego se ensamblan en la pared. Integrantes de BA PASTE UP: Guille Pachelo (@guillepachelo), Ale Giorgga(@alegiorgga), BoxiTrixi(@boxitrixi), Gerdy Harapos (@gerdyharapos) y RustyDeimos (@rustydeimos). Se conocieron en el movimiento urbano en el 2015 y se unieron para trabajar juntos.

[13] Entrevista tomada vía correo electrónico el 04/02/2020.

Los daños pueden ser irreversibles, y eso constituye nuevos desafíos a los que se enfrentan el campo de la conservación. Por ello el desarrollo del arte urbano contemporáneo exige estudio y documentación desde miradas amplias y multidisciplinares[14].

Las pegatinas nos cuestionan e interpelan con éxito gracias al uso de palabras simples y directas que conforman frases que reflejan nuestras realidades e inquietudes y que solemos pensar pero no expresar, ya sea por vergüenza o tabú, pero que, al plasmarse en un mural inserto en el contexto de lo público, no dudamos en capturar, compartir o *likear* en nuestras redes sociales, avalándolas.

Así, el espacio urbano también juega un papel estratégico como referente de la identidad cultural de Buenos Aires, donde los diferentes actores fundan una experiencia colectiva mediante su historia, sus costumbres, sus tradiciones, y sus valores en común.

2. CONSIDERACIONES FINALES

La conexión Norte-Centro-Sur en el recorrido latinoamericano urbano es complejo, si bien comparten contextos culturales similares, orígenes y producciones, la gestión de los espacios varía mucho derivado de las políticas públicas presentes, la variedad de temáticas e incluso materiales.

De acuerdo a la producción artística urbana presente en los tres países estudiados se ha visto que la perspectiva de realización, apropiación y conservadurismo de las piezas callejeras varía de acuerdo al contexto de creación y su vínculo con la comunidad donde se inserta.

Tenemos, por un lado, un aspecto concreto, matérico o físico del arte urbano y por otro, el imaginario (las imágenes, en todas sus formas, que circulan en impresos, la redes sociales, las capturas de celulares, los productos de mercancías, etc.) entonces como fenómeno ya no alcanza a ser descrito sólo en términos de una “obra”.

El auge del arte urbano en América Latina en la última década es en gran parte el resultado de una sociedad expuesta a constantes conflictos políticos y problemas económicos, donde la intervención del espacio ya no será tan sólo un acto rebelde, sino también una apropiación desesperada del entorno para luchar contra la homogeneidad impuesta por la urbanización moderna.

Los artistas y los colectivos artísticos y culturales latinoamericanos que construyen ciudadanía a través del arte urbano se multiplican, acrecentando desde su expresión genuina y auténtica la identidad de toda una región. Esta “significación cultural” en el espacio urbano juega un papel estratégico como referente de la identidad cultural, donde los diferentes actores fundan una experiencia colectiva mediante su historia, sus costumbres, sus tradiciones, y sus valores en común.

Pero también es a través de la intrincada cultura callejera que puede conocerse y comprenderse el por qué o no de la permanencia de sus manifestaciones. En muchas ocasiones los artistas trabajando que no responde a criterios de durabilidad o compatibilidad, sino más bien a cuestiones económicas, de costumbre, disponibilidad o facilidad de manejo. Otras veces relacionan la calidad con ciertas características estéticas que buscan lograr por medio de determinados productos. Si bien el deterioro asume distintas entidades entre los diferentes casos patrimoniales, en el movimiento urbano la aceptación de su degradación como elemento constitutivo de la creación es una alternativa posible.

La difusión y conservación del arte urbano latinoamericano a las futuras generaciones ayuda a transformar la manera en que los ciudadanos observan las paredes de su entorno, comprendiendo lo que

[14] En palabras de SusanBuck-Morss, las prácticas artísticas contemporáneas trabajan desde el “estiramiento” de la fina membrana de imágenes que es nuestra cultura actual, provocando una profundidad de campo que ya no se puede estudiar desde una única disciplina. Así la imagen está en el centro de lo que se constituye como una “esfera pública globalmente democrática” es decir que participa a la vez de una inserción local y global. Buck-Morss, S. (2009), “Estudios Visuales e imaginación global” en *Antípoda*, 9, julio-diciembre, pp. 19-46.

comunican y lo que representan, porque las calles, al igual que el resto de las manifestaciones culturales, se expresan con nuestra misma voz, y hay que empezar a proteger la historia que están contando.

Las creaciones urbanas si bien tienen un carácter efímero y procesual, cada vez más toman relevancia entre la sociedad por ende el interés en su conservación va tomando relevancia.

De lo expuesto en esta propuesta se puede visibilizar 3 escenarios de gestión, uno vinculado al estado y las políticas públicas, otro ligada a la presencia de la academia y el más recurrente que es la autoconvocatoria del movimiento. Es importante señalar que cada vez más la complejización de esta temática se vuelve necesaria para superar aquellas dicotomías modernistas que reducen estas presencias a la criminalización y estigmatización. Hemos querido entonces dejar algunas reflexiones, que encaminan la revisión del arte urbano en la región a la necesidad de políticas públicas claras, espacios para desarrollar un posible ejercicio de archivo y conservacionismo. Finalmente enmarcamos también esta reflexión en el territorio de la gestión y revisión de modos de producción del lenguaje de calle. Que la calle, no calle en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

All City Canvas. Disponible en: *https://www.allcitycanvas.com/* (última consulta: 20 de junio de 2020).

Artsynomyn. Disponible en: *https://www.instagram.com/artsynonym/?hl=es-la* (última consulta: 20 de junio 2020).

BARRAGÁN, R (2016). *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de maestría) Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51919 (última consulta: 21 de marzo 2020).

Constructo. Disponible en: *http://www.constructoarte.org/* (última consulta: 20 de junio de 2020).

DOS SANTOS, M. L. (2019) *Street Ar(g)t.* Aportes a los estudios de la creatividad urbana en la Argentina (Tesis de maestría), Universidad Nacional de San Martín. pp. 202-2015. Disponible en: *http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1028* (última consulta: 12/06/2020).

ESPINOZA, Z., (2002). *La perra brava: arte crisis y políticas culturales. Periodismo cultural y otros textos de los años 70 a los 90*, UNAM, México.

INDIJ, G. (2004), *Hasta la victoria, Stenci*l!, Buenos Aires: La Marca Editora.

__(2011), *Buenos Aires Street Art*, Buenos Aires: La Marca Editora.

KOZAK, C (2004), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Secretaría de Seguridad Ciudadana. Disponible en: *https://www.ssc.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/la-unidad-graffiti-de-la-ssp-cdmx-celebra-su-decimo-quinto-aniversario-de-expresion-urbana* (última consulta: 20 de junio de 2020).

RECLAM, UN PROYECTO MURAL PARTICIPATIVO. FASE 1: EL MURO, VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN E INTERACCIÓN

RECLAM, a participatory mural project. Phase 1: the wall, a communication and interaction vehicle

Enric Font Company

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrito a la UAB

efont@eina.cat

Resumen

RECLAM es un proyecto participativo de intervención mural en el Pasaje de la Plaza de la Llibertat, en l'Hospitalet de Llobregat (Barcelona); es resultado de la colaboración entre EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona y el Ayuntamiento de la ciudad. El proyecto se desarrolla en dos fases: Fase 1, recolección de datos sobre uso y percepción del espacio, realizada entre los meses de noviembre y diciembre de 2019; Fase 2, intervención mural diseñada y ejecutada durante la primavera de 2020 por estudiantes de EINA. La comunicación pretende mostrar el carácter distintivo del proceso en la Fase 1: la utilización del propio espacio de intervención, una pared de 60 metros lineales y dos soportes horizontales de 40 m2, como soporte gráfico para interactuar, informar y comunicarse con la comunidad de vecinos y usuarios. Presenta la comunicación Enric Font, artista plástico, investigador y docente en EINA y la Universidad de Barcelona; junto al también profesor y artista Artur Muñoz, ha diseñado y ejecutado el proyecto con la colaboración de estudiantes en prácticas. La comunicación recoge el marco conceptual y análisis previo del espacio de intervención y de la comunidad; explica el desarrollo y temporalización; muestra y valora las dinámicas propuestas a los vecinos y las interacciones generadas; y termina reflexionando, a modo de conclusión, sobre los resultados del proyecto.

Palabras clave

Mural, espacio público, recolección de datos, comunidad, intervención artística.

Abstract

RECLAM is a participatory mural project in the passage of Plaza de la Llibertat, in l'Hospitalet de Llobregat (Barcelona); it is the result of a collaboration between EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona and the City Council. The project is being developed in two phases: Phase 1, data collection about use and perception of public space, carried out between November and December of 2019; Phase 2, mural intervention, designed and executed by EINA students in the spring of 2020. The communication aims to show the distinctive character of the project in Phase 1: the use of the intervention wall itself, a piece of 60 linear meters, and two horizontal walls of 40 m2 as graphic supports to interact, inform and communicate with the community of neighbors and users. The communication is written and presented by Enric Font, visual artist, researcher and teacher at EINA and University of Barcelona; he has designed and executed the project together with the also professor and artist Artur Muñoz, and the collaboration of internship students. The communication presents the conceptual framework and previous analysis of both the intervention space and the community; explains the development and timing; shows and evaluates the proposed dynamics and the generated interactions; and it concludes by reflecting on the results of the project.

Keywords

Public space, data collection, community, artistic intervention.

1. INTRODUCCIÓN

RECLAM es un proyecto de intervención mural que persigue la mejora de la habitabilidad y usabilidad de la travesía peatonal del pasaje de la Plaza de la Llibertat en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Habitamos ciudades que, con sus múltiples transformaciones, se convierten en lugares complejos: plazas concurridas y animadas pueden estar a pocos metros de callejuelas oscuras que los vecinos evitan atravesar. En el caso que nos ocupa, diversas circunstancias económicas, sociales y urbanísticas provocan que el pasaje peatonal se convierta en un espacio sin actividad comercial y, finalmente, en un espacio a evitar. En los últimos años, múltiples iniciativas vinculadas al arte urbano han servido para generar sinergias que reviertan en una mejora del espacio público. Estas se fundamentan en la inserción de obras plásticas bidimensionales –podemos hablar sin tapujos de obras de arte contemporáneo– en el espacio público, convirtiendo nuestras ciudades en nuevos museos (Pallarès, 2010: p. 220). Las dinámicas de imágenes impuestas conviven cada vez más con propuestas que solicitan una participación del usuario, quien, finalmente, será el que disfrute de las obras. RECLAM, como otros proyectos cada vez más frecuentes, persigue que nuestros entornos se conviertan en espacios más humanos y amables en los que merezca la pena vivir (Paisaje Transversal, 2019: p. 16).

RECLAM es un proyecto en dos fases donde intervienen diferentes agentes culturales: impulsado por el Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat, ha sido diseñado y ejecutado por los artistas y docentes Enric Font y Artur Muñoz para la Asociación Coneix l'Art (Conoce el arte) y cuenta con la participación de estudiantes en prácticas y estudiantes del Grado de Diseño de Eina, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. En las siguientes páginas se procede a mostrar el proceso desarrollado durante la Fase 1.

1.1. El Barrio de la Florida y la Plaza de la Llibertat

Según fuentes oficiales (Ajuntament de l'Hospitalet, s. f.), la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat tiene una población de 264.923 personas con un saldo exterior de 8.634 personas y un crecimiento interanual del 159,9%. Con una superficie de 12,4 km^2, es la segunda ciudad más poblada y el municipio de más de 20.000 habitantes con una mayor densidad de Catalunya, 21.364,8 hab./km^2, superior a los 16.149,6 hab./km^2 de Barcelona (Generalitat de Catalunya, s. f.). El espacio de intervención de RECLAM se encuentra ubicado en el barrio de la Florida, en el norte de la ciudad. Popularmente se denomina así a la totalidad del distrito IV, formado por la Florida y Las Planas. Dramatizando la ya apuntada densidad de la ciudad, el barrio ostenta el dudoso privilegio de ser el más denso de Europa (Polo, 2018). Su gran crecimiento se produjo con la llegada de la inmigración interna de origen español durante las décadas de 1950 y 1960. De especial importancia fue la construcción de los Bloques Florida –se citarán de nuevo posteriormente–. Alcanzando la cifra más alta de habitantes en 1975, la población bajó suavemente hasta el 2001. A partir de ese momento, ha ido llegando gradualmente una nueva ola migratoria procedente principalmente de países latinoamericanos, del Magreb, Pakistán y China.

La travesía peatonal de este trabajo se encuentra al lado de la Plaza de la Llibertat, un espacio público limitado por las calles Levante y Pedraforca, horizontalmente, y la avenida Miraflores y la calle Bóviles, verticalmente. En este terreno se intentó el año 1975 una operación especulativa que fracasó ante el entonces poderoso movimiento vecinal. En 1977, a través de un bautizo popular (Verbel y Vila, 2018), se decidió la denominación de "Plaza de la Libertad", catalanizándose el nombre en 1988.

Actualmente, es un espacio de centralidad del barrio; sin embargo, el pasaje peatonal contiguo ha quedado como la evidencia de un espacio arquitectónicamente no resuelto: dos accesos al parquin a ambos extremos del pasaje se erigen como elementos arquitectónicos hostiles. Diseñados originalmente como jardineras, unas filtraciones de agua obligaron a un relleno de mortero y cemento, convirtiéndolos en insólitas mesas de dimensiones descomunales. Ello propicia la sensación de estar en un pasaje de poca utilidad y, en determinadas horas, inseguro, por lo que algunos vecinos evitan atravesarlo buscando rutas alternativas.

1.2. Muralismo en l'Hospitalet de Llobregat

L'Hospitalet es una ciudad con una presencia importante de muralismo y graffiti. El arte urbano transcurre entre una fase de entusiasmo y realidad en la que se barajan diferentes modelos de gestión. Nos parece destacable valorar la presencia de diferentes agentes culturales que, con su actividad, han convertido el muralismo y el graffiti en algo asociado a unos valores próximos al bien colectivo. A modo de ejemplo, citaremos la Fundación Contorno Urbano y el Centre Cultural La Bòbila. Entre los proyectos de la Fundación, nos interesa destacar especialmente el *12 + 1* por la vinculación trazada entre usuario, calle, artista y centro de arte: entre los años 2015 y 2018 se erigió en una verdadera galería de arte urbano a pie de calle en el barrio de la Torrassa, sobre un muro convertido en soporte de intervenciones mensuales; cada ciclo anual se completó con una exposición en el Centre d'Art Tecla Sala. El segundo agente, el Centre Cultural La Bòbila, es un equipamiento que pertenece al Área de Cultura. Inaugurado el año 2002, es un centro cultural polivalente y de proximidad, desde donde se apoyan diferentes ámbitos de creación y difusión cultural. Entre sus líneas de trabajo destacamos la desarrollada bajo el epígrafe de *Art Urbà L'H* que comprende un amplio abanico de modelos y fórmulas de gestión vinculadas al arte urbano.

1.3. Fórmulas participativas

La diversidad de propuestas –donde a menudo intervienen de manera colaborativa los dos agentes mencionados– nos permite contemplar diferentes relaciones entre un proyecto y su entorno. Así, a unos pocos minutos andando des del espacio de intervención de RECLAM, nos encontramos con los ya mencionados Bloques Florida. La zona dispone de un plan propio, el Plan de Regeneración Urbana Integral Les Planes-Blocs Florida, con el objetivo de garantizar una mejora de la calidad de vida y la convivencia de los residentes del barrio. Se crean diferentes puntos de encuentro e iniciativas; entre estas se incluyen murales de autor desarrollados a través de procesos participativos con diferentes colectivos del barrio, gestionados desde el Centre Cultural La Bòbila. Así, Jericó Delayah, en la intervención *Florece* sobre la fachada del Bloque 7, trabaja con jóvenes fomentando la convivencia y el empoderamiento a través del arte urbano y, a unos pocos metros, la artista B-Toy pinta el mural *Fuerza, Libertad, Alegría* tras desarrollar un proceso participativo con las vecinas del barrio en torno a la figura de la mujer.

El interés del mural vinculando un tema con determinados colectivos, no excluye la posibilidad de añadir otras dinámicas; por ejemplo, aquellas vinculadas a usos del espacio y recorridos. Como apunta Ricardo Castro, director del Centro Cultural La Bòbila, la detección de una práctica habitual de rodear los bloques de La Florida evitando atravesarlos, fue determinante en el momento de diseñar la ubicación de los murales, planteándose sobre fachadas orientadas al interior de los bloques; se incentiva, así, una sensación de pertenencia e identidad y se genera, a la vez, un recorrido obligado a través del barrio si se quiere disfrutar de su contemplación (comunicación personal, 21 de abril de 2020).

La valoración de diferentes fórmulas de participación ciudadana nos lleva de nuevo a Contorno Urbano y, específicamente, al mural *La pared es nuestra* de Escif en Sant Feliu de Llobregat. El año 2017, la convocatoria causó un gran impacto local al convocarse un concurso internacional que recibió 300 solicitudes. El asombro fue mayúsculo cuando la propuesta ganadora se anunció en prensa sin ningún boceto previo: como argumentó Esteban Marín, presidente de la fundación, el artista Escif se erigió en ganador de la convocatoria tras aportar las evidencias más convincentes de futura implicación y colaboración con los vecinos para el desarrollo del proyecto. Si ampliamos un poco nuestro radio de interés y nos vamos hasta Oviedo, podemos hacer inmersión en aquello que Parees, el Festival de Intervención Mural de Oviedo, denomina *Procesos participativos para pintar los murales*; el artista se sumerge en una realidad contextual para proyectar y consensuar sus propuestas a través de procesos participativos con el tejido social del barrio. En Parees se propone una catalogación de tres tipos de murales en función del rol del artista y su relación con el contexto: participativos, contextualizados y comunitarios (página oficial de Parees, s. f.). Podemos encontrar numerosos ejemplos más si nos expandimos por la Unión Europea. Muy recientemente, el 4 de junio de 2020, se presentó el proyecto STreet ART, financiado con fondos con fondos de la Unión Europea, a través del webinar *Street art against urban and social marginalizatio*n, promoviendo el arte urbano como una herramienta de participación ciudadana (Street Art Museum, 2020). A partir de aquí, podríamos seguir mostrando otras aproximaciones; consideramos suficiente, sin embargo, este pequeño resumen para visualizar diferentes posibilidades de interacción y/o participación del usuario.

1.4. El mural, una herramienta de aprendizaje

Antes de entrar a comentar el proyecto en sí, nos gustaría hacer algunos comentarios sobre la utilización del mural como herramienta docente. El autor ha introducido los últimos años el mural como una actividad educativa en los grados de diseño y de educación social[1] (Font, 2019, p. 10). En el caso que nos ocupa, nos referimos a un proyecto que se desarrolla con estudiantes del grado de diseño de EINA. Cuando el autor propuso el curso 2015-2016 desarrollar murales en la asignatura *Técnicas de Ilustración*, el objetivo era adquirir un aprendizaje instrumental y procesual vinculado a la producción de imágenes. Sin embargo, rápidamente se expandió a un trabajo conceptual y contextual sobre el espacio público o procomún (Morilla, 2019, p. 27). Éste actúa de una manera similar a la del "cliente" de un encargo tradicional, demandando una imagen implicada y relacionada con el espacio y el contexto. Los últimos años hemos sido espectadores de la proliferación de nuevas formas y prácticas de creación en el ámbito del espacio público, relacionadas con una percepción cambiante del concepto de arte. Hablamos de intervenciones murales, pero nos vemos obligados a considerar un contexto más amplio. En este contexto en permanente mutación, el arte y el espacio público reciben aproximaciones desde diferentes ámbitos, convirtiéndose en un foco de interés común desde el arte, la arquitectura, la sociología y el urbanismo. El espacio público se propone como un escenario de participación y debate por parte del usuario. La creatividad, sin duda, asume un rol cada vez más central en la agenda urbana (Grodach, 2016: p. 23). Con la finalidad de diseñar una formación específica a estos contenidos, el curso 2019-2020 la asignatura se convirtió en *Prácticas Artísticas de Intervención*, donde se pretende dotar a los estudiantes de las capacidades técnicas y conceptuales para asumir proyectos de intervenciones artísticas en el espacio público. Al ser una formación orientada a la actividad profesional, se intenta trabajar con encargos reales. De esta manera, se buscan acuerdos con entidades[2] que posibiliten que los estudiantes puedan desarrollar un proyecto como el que aquí se presenta.

2. RECLAM: EL PROYECTO, FASE 1

2.1. Objetivos generales

RECLAM es el término utilizado en catalán para "Reclamo". Aunque su significado está originalmente vinculado a la caza y a la simulación del sonido del pájaro para atraer otras especies, se utiliza habitualmente para designar cualquier práctica que tenga la finalidad de llamar o atraer la atención. El proyecto se denomina RECLAM porque pretende, inequívocamente, atraer la atención de los vecinos. Se propone un desarrollo en dos fases con objetivos independientes:

A. FASE 1: se diseñan dinámicas de recogida de datos relevantes de uso y percepción del pasaje. Está dirigida por los artistas y docentes Enric Font –en su parte plástica y conceptual– y Artur Muñoz –en el diseño de las dinámicas–. Las alumnas de EINA Queralt Anglada y Aina Fachi los apoyan como estudiantes en prácticas. Se desarrolla entre septiembre y diciembre de 2019.
B. FASE 2: los alumnos del Grado de Diseño de EINA, participantes en la asignatura *Prácticas Artísticas de Intervención* –impartida por Enric Font–, diseñan y ejecutan una propuesta de intervención artística siguiendo el diagnóstico resultante de los datos recogidos en la FASE 1. Se desarrolla entre marzo y junio de 2020.

El presente trabajo centra su interés exclusivamente en la FASE 1, analizando y valorando la propuesta desarrollada.

---

[1] Las intervenciones se realizan en el contexto de las asignaturas *Prácticas Artísticas de Intervención*, optativa del 4º curso del Grado de Diseño, mención en Creación Visual, de EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona, y *Artes Visuales y Plásticas y Educación Social*, optativa del 3r y 4º curso del Grado de Educación Social, Universitat de Barcelona, Facultad de Educación.

[2] En anteriores ocasiones, se ha colaborado, por ejemplo, con Rebobinart, una asociación cultural especializada en el desarrollo de proyectos de arte urbano; estudiantes de EINA desarrollaron el año 2019 el proyecto Wall-Lab en el Parque del Fòrum. Información disponible en https://www.rebobinart.com/es/proyecto/wall-lab-by-eina/.

2.2. Análisis del espacio

El pasaje está delimitado por un lado por un único edificio; compuesto por tres escaleras de diez plantas con acceso desde la plaza, las viviendas de las puertas C y D disponen de balcones orientados al pasaje. Por el otro, está delimitado por un muro continuo *(Fig. 1)*.

En ambos extremos encontramos sendas cubiertas elevadas (las "mesas" comentadas anteriormente); si bien su baja altura (inferior a 1,5 metros en su parte más elevada) permite el acceso desde la calle, su superficie únicamente es visible, cenitalmente, desde los balcones del edificio. Se constata, así, la existencia de dos elementos susceptibles de ser intervenidos plásticamente con diferente nivel de visibilidad:



Fig. 1 - Vista general de los espacios de intervención en el pasaje de la Plaza de la Llibertat indicando el largo muro y las dos mesas sobre las entradas al parquin
Fuente: Elaboración propia (2019)

- Un muro de 62,5 metros lineales con una altura variable entre 2 i 3 metros, que ofrece una visibilidad completa para un usuario que transite por el pasaje.
- Dos mesas, con unas dimensiones aproximadas de 8 x 5 metros y una visibilidad limitada a los habitantes del edificio contiguo.

2.3. Metodología

Se decide experimentar con los canales de comunicación y formatos de participación no convencionales, utilizándose únicamente los mismos soportes arquitectónicos de la intervención mural para la comunicación con los vecinos. Se realizarán intervenciones plásticas sobre el muro y las mesas convirtiéndolos en espacios de diálogo.

El muro es la finalidad, el lugar es donde se pretende implantar una mejora y a la vez el espacio desde donde se comunica. Se diseña una estrategia de aproximación a través de intervenciones temporales con el fin de informar gradualmente sobre el proyecto y anticipar un acto final de dinámicas participativas. Se pretende que se generen flujos de información entre usuarios, mesas y muro. Los elementos arquitectónicos se convierten, así, en pantallas analógicas de comunicación.

2.3.1. Fase de aproximación: ¡Hola, tenemos una propuesta!

El primer objetivo es presentar e informar a los vecinos del inicio del proyecto. Se realiza de manera directa: un gran *Hola* pintado sobre las dos mesas *(Fig. 2)*. Un *Hola* de presentación. Un *Hola* que dice *Estamos aquí y os vamos a proponer algo*. Se acompaña de información pintada sobre el muro.

Se valora la importancia de una formalización que facilite un marco de confianza. Desde la prudencia, se decide trabajar con una gama de colores sobria que aporte visibilidad al mensaje sin causar excesivo impacto visual. Se opta por la combinación entre el tranquilo color turquesa oscuro (RAL 5021) y el brillo del Pantone Living Coral. Se busca un estilo gráfico y tipográfico sencillo, comunicativo, que facilite la ejecución pero que a la vez exija rigor técnico. Se utiliza la imagen de un pájaro (vinculado al significado literal de RECLAM) y se desarrollan tipografías que permiten ser transformadas y modeladas durante su aplicación. Se diseña una estética basada en una mezcla de las *historietas* populares de los años 40 a 70 – TBO o Tío Vivo– y la simplicidad cromática de las vanguardias rusas.

Se decide utilizar indistintamente el catalán y el castellano y en ningún momento del proceso se evidencia conflicto por temas lingüísticos. Se establece una cronología de sucesivas intervenciones de corta duración durante el intervalo de un mes con un aporte de información gradual (en las frases en catalán se aporta la traducción al castellano):

- Intervención 1 (4 de noviembre de 2019). Mesa izquierda: ¡Hola! Mesa derecha: ¡Hola! Muro: *Un proyecto participativo. Fase 1: recolección de datos. 1 de diciembre 2019 (Fig.2)*.
- Intervención 2 (11 de noviembre de 2019). Mesa izquierda: ¿Qué t*al, vecinos y vecinas?* Mesa derecha: ¡Nos interesa vuestra opinión! Muro: sin cambios.
- Intervención 3 (18 de noviembre de 2019). Mesa izquierda: *Te invitamos* (flecha dirigida al muro). Mesa derecha: *Domingo 1 de diciembre, de 10:30 a 13:30h*. Muro: *Domingo día 1 de diciembre, te invitamos a desayunar, aquí, 10:30h*.



Fig. 2 - Vista de la primera intervención sobre la mesa izquierda, realizada el 4 de noviembre de 2019. Fuente: Elaboración propia (2019)

- Intervención 4 (23 de noviembre de 2019). Mesa izquierda: Sin cambios. Mesa derecha: Sin cambios. Muro: Se añaden las dinámicas.
- Intervención 5 (23 de diciembre de 2019). Mesa izquierda: ¡Gracias! Mesa derecha: ¡Hasta pronto! Muro: Sin cambios.

2.3.2. La cita, una jornada de encuentro: "Domingo 1 de diciembre, te invitamos a desayunar"

Se decide convocar un desayuno con los vecinos, un aliciente que se considera simpático y empático. El artista y docente Artur Muñoz, con la valiosa colaboración de las dos estudiantes en prácticas, Queralt Anglada y Aina Fachi, se encarga del diseño de unas dinámicas participativas con una manifiesta voluntad de explorar nuevas formas de mostrar datos (Márquez, 2018). Bajo la reconocida influencia de las estrategias de Domestic Data Streamers, se pretende extraer información sobre la usabilidad de la propia calle y visualizarla a través de su plasmación sobre el muro. Se definen actividades organizadas en tres bloques: usabilidad, emociones y cultura y género. Para cada una se reserva un espacio con las instrucciones escritas directamente sobre la pared:

A. Dinámica 1: usabilidad (recorridos, usos y horario de tránsito). Se divide el espacio verticalmente en franjas horarias y horizontalmente en actividades diversas. Los asistentes son invitados a dibujar una flecha en la dirección de paso indicando la actividad y la hora aproximada. Instrucción: ¿Cómo usas la calle? Dibuja una flecha en la intersección entre la actividad y la hora. La dirección de la flecha marcará el sentido en el que usas la calle.

B. Dinámica 2: emociones. Se plasma una red de emociones diseñada a partir de una estructura de círculos, líneas y palabras inspirada en el *Universo de emociones* de Rafael Bisquerra, donde confluyen arte, diseño y psicología (Bisquerra, Punset i PalauGea, 205; p. 7). Para testar las emociones, los participantes deben rodear con un marcador aquellas que mejor identifican sus sentimientos durante el tránsito por el pasaje. Instrucción: ¿Cómo *te sientes? Rodea con un círculo la emoción con la que mejor te identificas cuando pasas por el pasaje.*

C. Dinámica 3: origen y género. En esta doble dinámica se aborda al mismo tiempo la procedencia geográfica y cultural y el género de las personas asistentes. Instrucción: ¿De dónde eres? Dibuja un punto *en el mapa sobre la zona de donde provienes. ¿Quién eres? Traza una línea a tu altura en el sector del género con el que te identificas. Relaciona el punto con la línea y escribe tu nombre sobre la línea de unión.*



Fig. 3 - 1 de diciembre de 2019: información sobre el muro con el desayuno a punto para la realización de la jornada de encuentro con los vecinos y vecinas. Fuente: Elaboración propia (2019)

Se habilita una mesa con bollería, fruta, cafés y zumos *(Fig. 3)*; algunos participantes se acercarán con bastante cautela al desconocer quién financia la actividad y el motivo. La mayoría de los participantes son habitantes del edificio contiguo. Como apunta Aina Fachi, una de las dos estudiantes en prácticas, la participación crece a lo largo de la mañana, con un bonito efecto dominó cuando algunas vecinas se llaman entre ellas tras comprobar que algunas están en el balcón observando. En total participan unas ochenta personas, con una actitud mayoritariamente colaborativa. Una parte de los participantes evidencia la falta de confianza en la posibilidad real de mejora del entorno. A modo de anécdota, se produce una confusión inicial cuando algunos participantes pretenden realizar las dinámicas opinando sobre el actual estado de la calle después de la fase de aproximación; en la búsqueda de un espacio para indicar la mejora, evidencian un agradecimiento por el trabajo realizado.

2.4. Resultados

La fase de aproximación y la jornada de encuentro se desarrollan sin problemas ni imprevistos. La jornada se convierte en la culminación de un proceso que comienza en el momento cero en que se empieza a pintar la primera intervención. Las dinámicas permiten visualizar que el pasaje es una zona de paso en ambas direcciones, principalmente en horario de tarde; pequeños grupos de usuarios lo utilizan también para reunirse y jugar.

El espectro de las emociones evidencia un dominio de las sensaciones negativas de *pena*, *temor*, *asco*, *intranquilidad* y *desconfianza*; estas son las más escogidas por los vecinos y vecinas, con una mayoría de mujeres *(Fig. 4)*. *Felicidad* es elegida por algunos niños y *confianza* y *bienestar* son marcados de manera exclusiva por usuarios masculinos. La mayoría de los participantes provienen de diferentes puntos de España y hay un numeroso grupo originario de América del Sur y Central. Los géneros de los asistentes quedan prácticamente igualados.

La finalidad de la Fase 1 era la extracción de una serie de conclusiones en cuanto a usabilidad y percepción del espacio y se consigue. Se constata, sin embargo, que el contacto directo con los vecinos y vecinas ha sido muy elevado y ha generado un canal de información significativo y de calidad. La realización de las diferentes intervenciones durante el día ha facilitado la accesibilidad a los artistas. Este contacto directo ha permitido que la relación del arte urbano habitualmente simétrica entre artista y usuario basada en el desconocimiento mutuo (Müller, 2019: p. 51) continúe en la simetría, pero ahora desde un conocimiento mutuo. Aina Fachi, cuando describe su experiencia, afirma que la gente de



Fig. 4 - Participante en la jornada de encuentro rodeando palabra "Temor" de la Dinámica 2. "Por" es el vocablo en catalán para designar "miedo" Fuente: Elaboración propia (2019)

paso siempre emite algún comentario respecto al diseño o su percepción de la calle. Este contacto directo es el que permite ahondar en las sensaciones y percepciones evidenciadas en las dinámicas sobre el muro; en las conversaciones a pie de calle es cuando una vecina reconoce el temor a atravesar el pasaje de noche por la presencia de jóvenes que la atemorizan, prefiriendo caminar un poco más y bajar por la siguiente travesía. La diversidad social también se evidencia a través de las sinceras conversaciones en las que un individuo jubilado muestra su deseo de abandonar un barrio en el que ha vivido cuarenta años debido a una sensación de degradación que él atribuye a la droga, la inmigración y la falta de limpieza. Una familia reconoce sin tapujos que vieron el anuncio sobre el muro y vinieron a desayunar. La diversidad no esconde un cierto conflicto de convivencia. Como comenta también Aina Fachi, no todos los vecinos se sienten identificados con el barrio por igual; los que provienen de diferentes puntos de España sienten que es su barrio y consideran mayoritariamente a sus vecinos inmigrantes como extranjeros; los vecinos latinoamericanos perciben esta pertenencia de menor manera, seguramente a causa de la adjudicada etiqueta de forastero. Quizás se han ido construyendo, en el mismo espacio y al mismo tiempo, barrios aislados y diferentes.

3. CONCLUSIONES

Del presente trabajo se deduce que, si bien, las dinámicas participativas han sido provechosas para emitir un diagnóstico sobre la percepción y el uso del pasaje en cuestión, la presencia constante de los ejecutantes ha sido determinante para facilitar un marco de diálogo y relación con los usuarios. En determinados momentos, su rol, en plena inmersión contextual, ha sido similar a la figura de un "artista en residencia". Los resultados, así, no surgen únicamente de las dinámicas participativas, sino también de la interacción real y directa con los usuarios. Durante el desarrollo de la Fase 1 se ha percibido que para los vecinos no es tan importante el contenido de la intervención como la sensación de que "alguien" muestre un interés real en mejorar su barrio. Su prioridad no es embellecer el entorno, sino algo más básico y próximo: un entorno más seguro. Las dinámicas propuestas en ningún caso pretenden que los usuarios planteen ideas personales sobre una futura imagen para la intervención, sino que expresen sus emociones y muestren sus hábitos de paso del pasaje. Las dinámicas, así, han evidenciado un veredicto de temor e inseguridad en el recorrido, con un dominio de las sensaciones negativas vinculadas a pena, temor, asco, intranquilidad y desconfianza.

En la Fase 2, consecuentemente, tendrá que desarrollarse una propuesta visual que, para poder satisfacer la demanda de los vecinos, no podrá limitarse a embellecer el pasaje, sino que deberá modificarlo (Müller, 2019: p. 56); la propuesta será exitosa si se consigue que la calle sea algo más que un lugar de paso.

A modo de conclusiones, se proponen las siguientes recomendaciones para el desarrollo de la Fase 2:

- Considerar el desarrollo de nuevos recorridos en el pasaje. Se sugiere que la imagen que se plantee no se perciba en su totalidad en un único vistazo, sino que incluya un conjunto de visiones parciales que faciliten repetidas aproximaciones al muro y aumenten el tiempo de tránsito.
- Se sugiere que el elemento cromático sea considerado con el tratamiento adecuado para combatir la sensación de tristeza que genera el pasaje. Todos los elementos visuales deberán trabajar

al unísono para generar una sensación de alegría y seguridad.

- La imagen que se desarrolle debería tener en cuenta la diversidad de orígenes del barrio, aportando una visión inclusiva en la que todo el mundo se sienta representado.
- Las dos mesas pueden seguir funcionando como un elemento exclusivo para el disfrute de los vecinos del edificio contiguo. El muro, no obstante, debería ser el eje principal de la intervención, siendo visible para todos los usuarios del pasaje.
- El seguimiento de las recomendaciones determinará el desarrollo de la segunda fase, actualmente en proceso; de momento, finalizada la Fase 1, podemos afirmar que los vecinos, prácticamente de manera unánime, agradecen que "alguien" dedique un esfuerzo a mejorar un espacio del que están altamente insatisfechos.

BIBLIOGRAFÍA

Ajuntament de l'Hospitalet (s. f.), "L'Hospitalet en xifres". Disponible en *http://estadistica.l-h.cat/* (última consulta: 18 de abril de 2020)

BERBEL, L.; VILA, L. (2018, 7 de octubre). "La plaza de la libertad" en Estrella de l'Hospitalet. Disponible en *http://www.estrellalh.com/2018/10/07/la-plaza-de-la-libertad/* (última consulta: 17 de abril de 2020).

BISQUERRA, R.; PUNSET, E.: PALAUGEA (2015). *Universo de emociones.* Valencia: PalauGea Comunicación.

Generalitat de Catalunya, Institut d'Estadística de Catalunya (s. f.), "Densitat de població. Municipis amb més de 20.000 habitants". Disponible en *https://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=250* (última consulta: 17 de abril de 2020).

FONT, E (2019). "Imágenes en el espacio público: prácticas docentes vinculadas al muralismo en ámbitos universitarios" en Mural Street Art Conservation. Madrid: Observatorio de Arte Urbano, 2019. Núm.8, abril, p. 10-19. ISSN 2444-9423. Disponible en *http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__8.pdf* (última consulta: 12 de febrero de 2020).

GRODACH, C. (2016), "Arts, gentrification, and planning for creativity" en *Carolina Planning Journal*, *41*, p. 22-29.

IES Eduard Fontserè (s.f.). "La Florida, la historia contada por su gente. Projecte de recuperació de la memòria oral del barri de la Florida" en Xarxa Omnnia. Disponible en *http://xarxaomnia.gencat.cat/blocs/blogomniapubilla/files/2018/07/9041_exposici%C3%B3-mem%C3%B2ria-florida.pdf* (consulta: 25 de abril de 2020).

MÁRQUEZ, L. (2018, 17 de junio). Domestic Data Streamers: "Conectar con los datos a un nivel más humano puede cambiar nuestro modo de ver el mundo". En Culturplaza. Disponible en *https://valenciaplaza.com/domestic-data-streamers-conectar-con-los-datos-a-un-nivel-mas-humano-puede-cambiar-nuestro-modo-de-ver-el-mundo* (última consulta: 25 de abril de 2020).

MORILLA, S. (2019). "Ce n'est pas une ville. Docencia de las prácticas artísticas frente al muro del procomún, la ciudad instrumentalizada y el arte desmemoriado" en Mural Street Art Conservation. Madrid: Observatorio de Arte Urbano, 2019. Núm.8, abril, p. 20-37. ISSN 2444-9423. Disponible en *http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__8.pdf* (última consulta: 12 de febrero de 2020).

MÜLLER, A.L. (2019), "Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city" en *Cities*, vol. 91, pp. 49-57.

PAISAJE TRANSVERSAL (2019). *Escuchar y transformar la ciudad. Urbanismo colaborativo y participación ciudadana.* Madrid: Los libros de la catarata.

Pla de regeneració urbana integral Les Planes-Blocs La Florida (s. f.). "Definició del disseny, les necessitats i usos de l'espai del carrer Teide, la zona del pont de Matacavalls-Espai Verd i els accessos al parc de Les Planes" en L'Hospitalet-On. Disponible en *https://www.lhon-participa.cat/processes/Teide/f/87/?-component_id=87&locale=ca&participatory_process_slug=Teide* (última consulta, 16 de abril de 2020.

PALLARÈS, J. (2020). "Musealizar el Arte Urbano. Preguntas, relatos y complejos tras Street Art-Banksy&-Co" en GeConservación. Madrid: Grupo Español de Conservación, 2019. Vol. 1, Núm. 16, p. 215-225. ISSN 1989-8568. Disponible en *https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/710/923* (última consulta: 12 de abril de 2020).

POLO, J. (2018, 13 de marzo). “Una oportunidad para el barrio con más densidad de Europa” en *La Vanguardia.* Disponible en *https://www.lavanguardia.com/local/baix-llobregat/20180312/441467576594/la-florida-lhospitalet-transformacion-densidad.html* (última consulta: 21 de abril de 2020).

Street Art Museum Amsterdam (2020, 4 de junio) Street art against urban and social marginalization [Publicación de Facebook]. Recuperado de *https://www.facebook.com/streetartmuseumamsterdam*

Página oficial de Centre Cultural La Bòbila. Disponible en *http://www.labobila.cat/121957_1.aspx?id=1* (última consulta, 3 de mayo de 2020).

Página oficial de Fundación Contorno Urbano. Disponible en *https://www.contornourbano.com* (última consulta, 3 de mayo de 2020).

Página oficial de Parees, Festival Internacional de Intervención Mural de Oviedo. Disponible en *http://paredesfest.net/parees-festival-intervencion-mural-oviedo/procesos-participativos-murales-artisticos/* (última consulta, 6 de mayo de 2020).

THE ROLE OF PUBLIC ART IN SMART CITIES

El papel del arte público en las ciudades inteligentes

Beste Gokce Parsehyan
Istanbul Kultur University
b.gokce@iku.edu.tr

Resumen

Hoy, cuando observamos la planificación de las ciudades, observamos que, en general, la mayoría de ellas están tratando de dar pasos rápidos para ser "inteligentes". "Ciudad inteligente" aún no ha alcanzado una sola definición en la literatura. Las ciudades inteligentes, que consisten en economía inteligente, vida inteligente, entorno inteligente, personas inteligentes, movilidad inteligente y componentes de gobernanza inteligente, están, por supuesto, orientadas a la tecnología. La tecnología es una herramienta y, por lo tanto, la expectativa de que la tecnología hará que una ciudad sea habitable por sí misma no es realista. Los grandes datos, el Internet de las cosas (IoT) y las tecnologías de la información juegan un papel importante en hacer que las actividades municipales sean eficientes, pero su impacto en la habitabilidad es bajo. Aunque se ha desarrollado inteligencia artificial, las ciudades inteligentes aún necesitan operadores, ingenieros, arquitectos y diseñadores. El arte debe ser el foco de la planificación de la ciudad. Por lo tanto, la marca, la habitabilidad y la sostenibilidad de una ciudad se vuelve más fácil. Pero, las instituciones de arte son ignoradas al diseñar ciudades inteligentes. El arte público es un tema que debe enfocarse en este punto. Los museos y el arte público se consideran activos de la comunidad y hacen que las ciudades sean habitables.

Palabras clave

Ciudades inteligentes, arte público, política cultural.

Abstract

Today, when we look at the planning of the cities, we observe that in general, most of them are trying to take quick steps to be "smart". "Smart city" has not yet reached a single definition in the literature. Smart cities, consisting of smart economy, smart living, smart environment, smart people, smart mobility and smart governance components, are of course technology-oriented. Technology is a tool, and therefore the expectation that technology will make a city livable on its own is unrealistic. Big data, the Internet of Things (IoT), and information technologies play an important role in making municipal activities efficient, but their impact on livability is low. Although artificial intelligence has been developed, smart cities still need operators, engineers, architects and designers. Art should be the focus of city planning. Thus, the branding, livability and sustainability of a city becomes easier. But, the art institutions are ignored when designing smart cities. Public art is an issue that needs to be focused on at this point. Museums and public art are seen as community assets and makes cities livable.

Keywords

Smart cities, public art, cultural policy.

1. INTRODUCTION

Urbanization is a physical and social process, and how these processes developed has gained importance. Urbanization, which emerged as a by-product of this process as a result of the industrial revolution, has also become a serious problem for underdeveloped or developing countries with the impact of the serious population increase in the 20th century. Population growth, rapid increase in energy use, decreasing energy resources day by day, energy prices, environmental pollution and climate changes brought along; this has encouraged sustainable developments, green technology investments, building energy efficient transportation systems and orientation towards green-energy efficient buildings. In parallel with all these developments and changes, new planning paradigms focused on energy such as ecological city, zero carbon city, energy efficient city, and approaches that reveal various visions with the help of developing technologies (Stieninger, 2013). This emerging situation has been criticized by expressing that urban researchers put alternative city currents with various slogans in order to find solutions to urban problems, but in general, all of them were urban sustainability and most of them approached from one direction. In the early 2000s, with the increase in population and rapid urbanization and service demand, decreases in existing energy resources and ineffective use of renewable resources, environmental pollution and global climate change in the continuation; The existence of information technologies, which has been developing at a great pace and having a great potential in terms of increasing the quality of life at every stage of urban processes, has made it necessary to develop smart approaches to create socially and environmentally sustainable cities; . This approach, which aims at a development process that includes different dynamics not only in terms of the physical condition of the city but also from the social point of view, has been called the concept of 'Smart City' (Ates&Onder, 2019: 42). The concept stands out with its claims of being inclusive and holistic in many of the newly established cities, in addition to the practices it envisages in the existing urban fabric among other city visions.

It is observed that public art is often neglected in urban planning. Except for the major metropoles in the world, public art cannot be mentioned in many cities. In line with the "obligation to invest in art" found in the European Urban Charter, which was accepted and declared in 1992 by the Council of Europe, it is necessary to determine which art work and what kind of selection process these resources will be transferred to in order to use the budget allocated by local administrations to the public and the public. At this point, it should not be forgotten that the work of art is not an ornament, but a work of art that will affect the daily life of the people and take place in time and space.

2. PUBLIC SPACE

The concept of public space has two complementary, factual and normative dimensions. In its first aspect, the public space is the physical space defined by modern public law. All kinds of urban spaces that are open to public use such as public offices, schools, hospitals, roads, squares, parks are public. The public space denotes a normative principle and an ideal in its second aspect; It means "partner, public, open." It is pluralistic. It defines the social areas where ideas, expressions and experiences are produced, revealed, shared, discussed in social life. It also includes the whole culture and experience that emerged in this process. The public space is formulated as an urban space where democratic achievements come to life. In order for the society to have a voice in political and economic life, it must revive the public space and, in some cases, recreate it. Urban space is not neutral, permeable, neutral. Creating public spaces in the city requires solutions to symbolic and physical problems. One of the effective ways of this is art (IKSV, 2011: 10).

3. PUBLIC ART IN SMART CITIES

Many countries, especially European countries, prepared and implemented action plans for the concept of smart city. While smart cities were being designed, the idea of digital art in public spaces started to come to the fore. The importance of digital art for interaction in the public space started to be studied by researchers and took place in the literature.

> Digital art in public places is part of the city's creative infrastructure as well as of the space of places; it is a weak location factor, it influences people's information behavior, and it has effects on the city's knowledge-based and creative economy. Political and administrative support is needed to foster the installation of digital art in public areas. Digital art is surely more than a "feel good" factor of a smart city, and is namely an essential building block of such cities. Digital art employs digital computer technology and software programs in order to present the work of art (Littwin and Stock, 2020: 21).

However, it is not a very realistic impression to talk about digital art while developing and less developed countries are not yet able to place sculptures in public space. In this study, the data in the "Art in Public Space: Proposed Models & Recommendations for Istanbul" report prepared by Istanbul Foundation for Culture and Arts (IKSV) in 2011 will be presented and public art policies in Paris, London, Vienna, Amsterdam and Istanbul will be compared (IKSV, 2011).

3.1. London

"The Fourth Plinth", one of the most significant projects of art in public space realised in London, illustrates the city's public art vision. The launch of the project and its current application are outlined below. The Fourth Plinth at Trafalgar Square in central London was designed by Sir Charles Barry to support an equestrian statue in 1841; however the statue could not be completed due to financial constraints. The debate around how the plinth should be used had continued for over 150 years, yet a consensus could not be reached. In 1998, the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce17 granted permission to three artists, Mark Wallinger, Bill Woodrow and Rachel Whiteread to exhibit three modern sculptures on the plinth. Following the extensive interest in these works, the Fourth Plinth Commission founded by the Mayor of London has ascertained the transformation of this success into a tradition. The Fourth Plinth Exhibition in Trafalgar Square is considered to be an international pioneer for the exhibition of world-renowned modern artworks in public space. Leading artists from around the world are submitting proposals and producing works to be exhibited in this prestigious space. The Fourth Plinth has hosted works such as Marc Quinn's "Alison Lapper Pregnant" (2005), Thomas Shütte's "Model for a Hotel" (2007) and Antony Gormley's "One and Other" up to date.

The commission established to select works to be exhibited includes, in addition to the Municipality, representatives from public and private institutions working in the field of visual arts at the national level, artists and independent consultants.

3.2. Vienna

The "Art in Public Space Fund" was founded in Vienna in 2004 by the Departments of Culture and Urban Planning. The goal of the fund was identified as promoting, documenting and advancing artworks in public space and a budget of 800000 Euros was allocated to this initiative. Following successful projects between 2004 and 2007, the organisational structure of this fund was changed into a limited liability company in July 2007. In addition to strengthening urban identity through modern art, this shift aimed to reopen to discussion the characteristic of public spaces as places of social and cultural interaction.

The KÖR jury has adopted the following principles:

1. To research the local identity of the city and propose models for alternative definitions.
2. To revitalize and advance public space with temporary or permanent projects.
3. To increase the quality of art in public space through promotion and documentation.
4. To make art in public space a significant component of cultural life, and thus strengthen Vienna's position in the international arena and define its stance in modern art.
5. To convey to the public and officials that art in public space is not merely decoration, but also an independent tool to resolve issues through socio-cultural interaction.
6. To offer special support to young artists in the scope of temporary art projects.

7. To raise the status of art in public space in the eyes of the public and facilitate the perception of art in public space as an asset by residents and visitors.

3.3. Paris

Art in the City Committee, founded by the Paris Municipality is reelected at the beginning of each election term. The recommendations of the committee, also including the Regional Director of Cultural Affairs and the municipality official responsible for landscaping, are presented to the Mayor of Paris, after which the decision-making process is launched. The main responsibilities of the committee are:

- Municipality commissions: All the projects pertaining to public space and the municipality's jurisdiction are presented to the committee.
- Initiatives outside the Municipality: The committee has full authority for the installation of new works in public sphere for purposes of decoration, celebration, memorial ceremonies, donations or any other purpose, or the restoration of any existent work by a public or institutional initiative.
- Municipality art policy: The committee makes proposal for the overall framework of the municipality policy for art in the public sphere. Furthermore, the committee also has the mandate to make recommendation for new projects to be proposed in this field. This policy aims to ensure that artistic production receives the recognition it deserves within the broader concept of public space.

3.4. Amsterdam

In Amsterdam, districts are directly responsible for the installation, protection and maintenance of sculptures in public space. The seven districts in the city fulfill this duty within their given boundaries. The decisions for the installation of sculptures in public space are also taken by district boards. Financial support is usually provided through the Amsterdam Art Fund by the central administration.

Amsterdam Art Fund is an institution supported by the city administration; however it is independent in its decision making. The Art Fund supports art in public space in a variety of ways: The most important strategy of the fund is the "matching fund" programme developed for large projects. The matching fund allows for the allocation of a matching budget to the independently raised funds of the given project. Thus 50% of the project budget is covered by the Art Fund and the other half is provided by cooperatives. As for smaller projects, they are implemented by the districts with the financial support from the Art Fund.

Amsterdam Art Fund makes decisions on artworks in public space in its own expert commissions. A few districts have also founded their own art commissions. In certain projects, temporary commissions are established. The central city administration is also undertaking efforts to start a commission on art in public space projects with experts and district representatives.

One of the objectives of the committee, which aims to establish a centre to facilitate exchange and support between various institutions working on art in public space, is to document artworks in public space.

It should also be recalled that art in public space does not consist of only sculpture. Amsterdam's "art in open space" approach entails a combination and interaction of public space, architecture, local planning and design. The sculptures of urban sculptor Hildo Krop installed on buildings and bridges in the 1930s, or the bridges of the KNSM Island with their striking design can be enumerated among examples of this broader concept of art in public space.

3.5. Istanbul

As illustrated in the practices of municipalities in Europe, the realisation of plastic art installations that aim to interact with the multilayered social and physical structure of urban space can only be rendered possible with the participation of experts from different disciplines and the residents of the given place in the design and creation process of the artwork. Otherwise, plastic arts will have no function further crowding the commotion of urban space with new objects and adding to the visual pollution. The ideal

solution is to establish an independent board responsible for plastic arts in public space under the umbrella of the Metropolitan Municipality. Such an initiative will facilitate the transformation of urban spaces to vibrant public spaces with plastic art installations. This will constitute a substantial step towards "raising awareness of the Istanbul community to espouse the cultural assets of the city by getting better acquainted with the city and developing a citizenship awareness", as stated in the Istanbul Metropolitan Municipality 2010-2014 Strategic Plan. One of the preconditions for this board to achieve its objectives is to ensure sustainability.

4. CONCLUSION

Within the scope of this work of IKSV; The process of producing art in public space have been examined in the context of various applications in Turkey and Europe and over the world examples of basic questions about it intended to make suggestions. Accordingly, the systems in London, Vienna, Paris and Amsterdam for the process of producing art in public spaces were examined and exemplary practices were examined. In reference to the various applications and best practices that have been devised in Europe following decades of discussions around the issue, it is possible to reach the following conclusion: The requisite to achieving high artistic quality in art in public space in Istanbul is the establishment of independent, autonomous boards for decision making and implementation processes, as frequently practiced in the West. In order for this body to be able to function democratically and transparently in light of basic principles of public space, first and foremost a lucrative discussion platform comprising relevant fields of expertise should be created, and then Istanbul has to devise its own appropriate unique methods in light of various examples. Only as such can art be influential in resolving major problems of modern cities and urban public spaces can be created in the city. Art in public space differs from other forms of art, given its unique responsibility to strengthen the residents' ties with the city, its culture and social structure (IKSV, 2011).

Public art has a different aspect than other works of art because of its duty to strengthen the bond established by the city where people live, its culture and social structure. Unfortunately, today, while planning is done in big metropolises on placing digital art in smart cities, we are still at the point of placing public art in the city in Istanbul.

BIBLIOGRAPHY

ATES, M.; ERINSEL ONDER, D. (2019), "The Concept of 'Smart City' and Criticism within the Context of its Transforming Meaning", *Megaron*. Vol.14 Issue 1, pp. 41-50.

IKSV (2011), *Art in Public Space: Proposed Models & Recommendations for Istanbul*, July 2011, Istanbul.

LITTWIN, K.; Stock, W.G. (2020), "Signaling Smartness: Smart Cities and Digital Art in Public Spaces," *Journal of Information Science Theory and Practice*. Korea Institute of Science and Technology Information, Vol. 8 Issue 1, pp. 20–32. doi: 10.1633/JISTAP.2020.8.1.2.

STIENINGER, P. (2013), *Changing human behavior towards energy saving through urban planning: Creation of a new planning approach. Lessons learned from Europe and North America*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.

This study was supported by Istanbul Kultur University Support Program for National and International Acitivities (ULEP 2019-2020/64).

UNA COREOGRAFÍA DE LA MIRADA EN EL ESPACIO CIUDADANO A PROPÓSITO DE *ASSEMBLAGE* (M.CUNNINGHAM, R.MOORE, 1968)

An Expanded Choreography of the Gaze in the Citizen Space About Assemblage (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968)

José Ignacio Lorente Bilbao
Universidad País Vasco
eneko.lorente@ehu.eus

Bárbara Díaz Ríos
Conservatorio Danza Castellón
diazbarbar@gmail.com

Resumen

En el umbral del siglo XX, el cine surge como un dispositivo que comparte con la ciudad industrial el movimiento como imaginario fundacional de la modernidad. Para los primeros cinematógrafos, el movimiento urbano constituía el objeto privilegiado de la representación fílmica, pero la máquina urbana requería todavía una optimización del movimiento ciudadano, una coreografía precisa que acompasara la vida y el crecimiento de las ciudades a las necesidades de la producción industrial. No es por ello extraño que una de las secuencias recurrentes de las denominadas *sinfonías urbanas* fuera, precisamente, la llegada de un tren a la estación central de la ciudad, donde un gran reloj ejerce las funciones de metrónomo de la vida productiva y cotidiana. El cine guarda memoria de este proceso de construcción coreográfica del movimiento urbano, del mismo modo que la danza, a partir de los años 50 sale del espacio teatral, hacia el espacio público, para confundirse con la vida cotidiana de las ciudades. Recientemente recuperada, *Assemblage* es una pieza fílmica experimental, dirigida por el coreógrafo Merce Cunningham y el bailarín y realizador Richard Moore, en 1968, en la plaza Ghirardelli de San Francisco (EEUU), un espacio rehabilitado por el arquitecto y paisajista Lawrence Halprin, en colaboración con la coreógrafa Anne Halprin. La pieza se desenvuelve en un espacio interdisciplinar en el que el gesto coreográfico y el movimiento ciudadano resultan indiscernibles.

Palabras clave

Cine, danza, coreografía, ciudad.

Abstract

On the threshold of the twentieth century, cinema emerges as a device that shares movement with the industrial city as the founding imaginary of modernity. For the first cinematographers, the urban movement constituted the privileged object of the representation. But, the urban machine, still required an optimization of the citizen movement, a precise choreography that would synchronized the life and growth of cities to the requirements of the industrial production. It is therefore not surprising that one of the recurring sequences of the so-called *urban symphonies* was precisely the arrival of a train to the central station of the city, where a large clock performs the functions of a metronome of productive and daily life. The cinema keeps memory of this process of choreographic construction of the urban movement, in the same way that dance, starting in the 50s, leaves the theater space, towards the public space, to be confused with the daily life of cities. Recently recovered, *Assemblage* is a unique film piece, directed by choreographer Merce Cunninham and filmmaker Richard Moore, in 1968, in the Ghirardelli square, in San Francisco (USA), a space rehabilitated by the landscape architect Lawrence Halprin, in collaboration with the choreographer Anne Halprin. The piece unfolds in an interdisciplinary and liminal space, in which contemporary dance and the citizen movement are indiscernible.

Keywords

Cinema, dance, choreography, city.

La ciudad es un objeto complejo resultante de diversas construcciones, destrucciones y reconstrucciones que confieren al espacio urbano su particular configuración, semejante a un ensamblaje de materiales, acontecimientos y prácticas ciudadanas. Pero la ciudad es también un imaginario que se proyecta sobre el espacio urbano como un proyecto de sentido, a través del cual el sujeto urbano se construye a sí mismo como ciudadano. Al analizar la producción social del espacio urbano, el sociólogo Henri Lefebvre advierte en él un ensamblaje de prácticas ciudadanas, de las que distingue aquellas destinadas a la representación y diseño del espacio, producto de la intervención de las distintas disciplinas urbanas, desde el urbanismo y la planificación, hasta la economía y las políticas urbanísticas; y aquellos otros usos e intervenciones que hacen de ese espacio un lugar de representación de la performance social, y que la ciudadanía experimenta a través de las imágenes y los símbolos que transforman el espacio físico construido en un horizonte de lectura y de sentido (Lefebvre, 2013:97).

1. CINE E IMAGINARIOS COREOGRÁFICOS DE LA TRANSFORMACIÓN URBANA

El término coreografía deriva de *chorea*, una forma de estructurar el movimiento en común del que se sirve la disciplina artística para diseñar, planificar y registrar el movimiento en la danza. Las composiciones coreográficas establecen relaciones entre esas estructuras del movimiento y otros dispositivos, como los artefactos narrativos en la danza clásica, el gesto orgánico y productivo en la danza moderna, o los procesos cotidianos en la danza contemporánea. Sin embargo, más allá de los límites disciplinares de la coreografía, ésta puede ser utilizada para pensar y disponer cualquier tipo de movimiento susceptible de ser previamente articulado, como el movimiento urbano.

En el umbral del siglo XX, la disciplina coreográfica, el movimiento urbano y el propio dispositivo cinematográfico coincidieron en el ideario cinético de la ciudad moderna. Por esta razón, no resultaba extraño que los pioneros del cinematógrafo de uno y otro lado del Atlántico, desde los hermanos Sklanadovski, Lumière, y Méliès, hasta Thomas A. Edison, coincidieran en filmar los diseños coreográficos de la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller, en los que se aunaban, lejos de cualquier pretensión de representación de animal o figura natural alguna, la disposición de un cuerpo productivo cuyo movimiento se acompasaba al ritmo incesante de las hélices y de las máquinas (Rancière, 2013:119).

Desde sus orígenes y a lo largo del siglo XX, el cine ha producido un denso imaginario de los procesos de construcción y transformación de la ciudad moderna, contribuyendo a la producción simbólica de los valores, tensiones y conflictos asociados a la experiencia urbana. La aparición del dispositivo cinematográfico coincide con la necesidad de dotar de visibilidad al movimiento y a la circulación como imaginarios emergentes de la ciudad moderna. La apertura de grandes avenidas que atraviesan y remodelan el tejido urbano, la implantación de nuevos medios de transporte, la reconfiguración del horizonte urbano de la ciudad histórica incorporando un paisaje inédito de pabellones, chimeneas e infraestructuras industriales, junto con la circulación incesante de personas y mercancías, caracterizan el *perpetum mobile* compartido por el cine y las pujantes metrópolis productivas y financieras.

Sin embargo, durante los años 20 y a lo largo del periodo que media entre las grandes guerras mundiales, el crecimiento incesante de la ciudad estuvo asociado a la llegada masiva de población en busca de trabajo y oportunidades, procedente de un entorno rural sin experiencia urbana previa. En este contexto de transformación urbana y social, el cine adoptó el doble objetivo de producción de un imaginario coherente que suturara en lo simbólico la creciente fractura y dispersión del proyecto urbano moderno, desarrollando además una pedagogía de la mirada, encaminada a la educación del público para proporcionar sentido a la caótica experiencia urbana. Como observaba Georges Simmel:

> El instinto de conservación frente a la gran ciudad fuerza al individuo a adoptar una posición negativa hacia el medio social. La actitud de los citadinos ante sus semejantes, puede, desde un punto de vista formal, calificarse de reserva. Si a los contactos incesantes con individuos innumerables debiera responder una cantidad igual de reacciones interiores, como sucede en las pequeñas ciudades, donde uno conoce a casi todos los que encuentra y mantiene con ellos relaciones positivas, uno acabaría por atomizarse completamente y por llegar a un estado psicológico inimaginable (Simmel, 2001:247).

Las denominadas *sinfonías urbanas* de entreguerras, como las paradigmáticas *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (Die Sinfonie der Großstadt**,** Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (Chelovek's kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929) responden, cada una de ellas desde sus respectivas posiciones estéticas e ideológicas, a este intento de proporcionar un sentido global y holístico a la desordenada proliferación urbana, si bien no faltan otras miradas más críticas y escépticas ante la creciente fractura social y ciudadana, como *Solo las horas* (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Amanecer* (Sunrise, F.W.Murnau, 1927) o *A propósito de Niza* (Á propos de Nice, Jean Vigo, 1930).

Berlín, sinfonía de la gran ciudad presentaba una metáfora organicista de la metrópoli alemana, en la que, con una estética futurista, la ciudad industrial acompasa el movimiento productivo y ciudadano al biorritmo de un hipotético organismo humano a lo largo de una jornada laboral, todo ello bajo el referente de una composición sinfónica en la que se reúnen y unifican diferentes familias instrumentales, voces y movimientos musicales. Dziga Vertov, por su parte, plantea una reflexión meta-fílmica, en la que la estética constructivista se pone al servicio de una representación de la ciudad que corre pareja a la realización del film, de tal modo que a cada secuencia representativa de la vida urbana le corresponde otra relativa a la manera en que se manipulan y articulan los materiales que forman el relato fílmico. La máquina urbana objeto de representación en ambos filmes toma así caminos divergentes de tal modo que, mientras la primera trata de coreografiar y unificar el proyecto urbano moderno a través del imaginario sinfónico que aúna los movimientos del hombre y de la máquina, *El hombre de la cámara* toma el camino inverso, señalando que toda ilusoria cohesión y sincronización de la coreografía urbana no respondía ya sino a una manipulación ideológica nostálgica del proyecto cinético que dio pie a la construcción de la ciudad moderna.

Tras la II Guerra Mundial, el neorrealismo primero y los denominados nuevos cines, como la *Nouvelle Vage, Free Cinema,* o el *Nuevo Cine Español*, reformulan el imaginario urbano para dar cuenta de la reconstrucción de las ciudades destruidas por la contienda bélica. Sin embargo, del mismo modo que el pensamiento urbano se aleja progresivamente de los presupuestos de la ciudad racionalista, culminando con la crisis del CIAM[1] en 1959, la forma cinematográfica de la ciudad pierde también la finalidad pedagógica del periodo anterior, poniendo en escena espacios anodinos, periferias, arrabales y suburbios por los que deambulan personajes aparentemente extáticos, carentes de motivación, a la deriva de acontecimientos que se suceden sin relación causal ni teleología alguna. Estos personajes trasladan la pérdida del sentido de la reconstrucción urbana a la forma fílmica, como puede apreciarse en *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953), *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), *Los golfos* (Antonio Saura, 1959), *Vivir su vida* (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962), *Play Time* (Jacques Tati, 1967), ésta última en un registro irónico y desencantado ante la progresiva estandarización y tecnificación de las ciudades, e incluso *Pasolini e… la forma della città* (P.P.Pasolini, 1974), un film en el que el director realiza un ejercicio de antropología urbana a partir de las transformaciones y derivas urbanísticas de una ciudad industrial italiana. En lo coreográfico, las derivas urbanas situacionistas de los años 60 (Debord, 1968) se extienden al ámbito de la denominada *danza postmoderna* con las exploraciones del espacio público que, bajo la forma de performances, intervenciones, *happenings* y otras prácticas artísticas, inicia el grupo de la Judson Dance Theatre, surgido de un seminario impartido conjuntamente por Merce Cunningham y John Cage.

Posteriormente, durante la segunda mitad de la década de los años 70, la crisis estructural del sistema industrial occidental produce un profundo impacto en el pensamiento urbano con el abandono del proyecto holístico de la ciudad moderna. La globalización y deslocalización del entramado productivo genera espacios de oportunidad resultantes del desmantelamiento industrial, los cuales son susceptibles de ser proyectados hacia el concurrente mercado internacional de ciudades, si bien lo hacen a costa de generar una gran fragmentación del tejido urbano y ciudadano que corre pareja a la fragmentación y dispersión del relato fílmico. Películas como *Chungking Express* (Wong Kar-Wai, 1994), *En construcción* (José Luís Guerín, 2001), *24 City* (Jia Zhang-Ke, 2008), *Columbus* (Kogonada, 2017), o *Parásitos*

[1] El Congreso Internacional de Arquitectura Moderna fue creado en 1928 con el compromiso de dar respuesta a la creciente problemática urbana y social generada por el desarrollo industrial, si bien finalizó en 1959 sin alcanzar ese propósito, tras un periodo de crítica y disgregación de sus presupuestos fundacionales.

(Bong Joon-Ho, 2019) ponen en escena entornos urbanos en proceso de disolución, no lugares, espacios industriales obsoletos, desmantelados que pronto serán reconvertidos en escenografías de la postmodernidad. Estas rehabilitaciones localizadas y oportunistas harán aflorar grandes contrastes en el entramado urbano que constituirán el síntoma y manifestación del desgarro del entramado social y del propio relato audiovisual que, como puede apreciarse en estas películas, comienza a transgredir libremente las fronteras y convenciones genéricas entre el documento, la ficción y el ensayo fílmico.

El film *Assemblaje* (Merce Cunningham y Richard Moore, 1968) corresponde a los inicios de este periodo de la transformación urbana y es el resultado de una intervención coreográfica destinada a reconfigurar el horizonte simbólico de la Ghirardelli Square, un entorno industrial transformado en centro comercial y de ocio, con motivo de la regeneración urbana operada en la ciudad de San Francisco (EEUU). Como el propio título indica, la forma fílmica y el montaje recuerdan la técnica del ensamblaje de imágenes, carentes de guion y de una planificación fílmica previamente establecida más allá de los requerimientos básicos de la propia coreografía, dispuesta como una acumulación de gestos y miradas aparentemente azarosas y casuales.

2. UNA ESTÉTICA DEL ENSAMBLAJE

A comienzos de los años 60, el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York realizó una exposición con el significativo título de *The art of Assemblage* (Seitz, 1961), cuyo programa expositivo recogía una amplia retrospectiva de la práctica del ensamblaje como método de imaginación artística, cuyos referentes modernos se remontaban a las vanguardias de entreguerras. El criterio principal de la exposición consistía en que la condición estética del ensamblado no se reducía a una mera agrupación de objetos y materiales de distinta procedencia y finalidad, sino que aludía más bien al gesto mismo por el que la reunión y asociación de esos materiales heterogéneos, desconectados de los usos y funciones para los que habían sido creados, revela la materialidad del objeto y su carácter fabricado y construido. De esta forma, aunque el conjunto adquiera una forma reconocible, la práctica del ensamblaje se aleja de una estética de la representación, para plantear un nuevo régimen estético (Rancière, 2014:50) que aspira a una reconfiguración política de lo sensible, en la medida en que vuelve sensibles y perceptibles ciertos aspectos y objetos de la realidad que antes pasaban desapercibidos, y consecuentemente resultaban ajenos a la deliberación ética y política que su presencia suscita.

Mediante el ensamblaje, los objetos comunes, banales y ordinarios adquieren una vibración poética y una fuerza política inéditas, provocando que lo cotidiano irrumpa con fuerza en el espacio artístico para desestabilizar sus lenguajes, instituciones y arquitecturas. Cuestiones como la originalidad, la autoría o la noción misma de *obra* sufren un revés radical con el ensamblaje, quedando en entredicho los presupuestos del dispositivo artístico en su conjunto.

El programa expositivo incorporaba dos ejemplos tempranos de la práctica del ensamblaje. El primero de ellos, un *Coup de dés jamais n'abolira le hasard/Una tirada de dados nunca abolirá el azar,* consistía en un poema de Guillaume Apollinaire realizado en 1897, en el que se presenta una disposición tipográfica guiada únicamente por el principio del azar. La composición proporciona una forma sensible a la idea de una poesía pura, liberada definitivamente de la lógica del lenguaje. Cada frase, cortada en fragmentos, se distribuye aleatoriamente por la página y en el interior del poema, carente de rima, de metro y de medida, de tal modo que la lectura evoluciona mediante asociaciones imprevisibles, como si siguiera el curso de un montaje cinematográfico, en el que cada página debe considerarse en su totalidad, como si se tratara de una secuencia de sentencias, de modo que las asociaciones que suscita y el significado del conjunto depende de cada itinerario particular seguido para la lectura de la composición.

El gesto ensamblador es un depredador de la vida cotidiana que vaga por las ruinas y desechos de la realidad. Descubre los materiales por accidente, carentes de relaciones, de orden o de jerarquías previas, donde la contingencia, la indeterminación y la confusión forman parte de una lógica no racional de asociaciones y composiciones de expresiones y frases comunes, fragmentos de conversaciones escuchadas al azar, recortes de prospectos, diarios, carteles y materiales diversos.

Tras la liberación de las palabras atrapadas en los usos ordinarios y cotidianos, venía la liberación de los objetos. En 1912, Pablo Picasso finalizaba un pequeño bodegón ovalado, titulado *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Sobre el lienzo, el pintor había pegado un trozo de tela impermeabilizada con aceite de linaza que simula el revestimiento del asiento de una silla de terraza. En lugar de marco, la pieza aparece rodeada por una cuerda de cáñamo. A primera vista, parece una composición abstracta, pero si se observa un poco más atentamente las líneas de intersección y los planos traslúcidos, pueden apreciarse algunos elementos cotidianos. Las letras iniciales de la palabra *journal* parecen flotar de forma ambigua hacia la superficie de la imagen. Emergen de la profundidad de la composición como la madera de deriva o los restos de un naufragio**.** La composición se presenta como un trampantojo, una ilusión óptica realizada mediante el ensamblado de fragmentos de diversos materiales ordinarios, anodinos, superpuestos, parcialmente ocultos, y algunos de ellos entrevistos por transparencia. La forma ovalada del lienzo recuerda las mesas de café típicas de las terrazas parisinas, o el tradicional espejo de época. Los planos descompuestos simbolizan las partes esenciales de objetos sin pretensiones artísticas que están sobre la mesa, o las huellas de los que han sido posados en ella, entre los cuales pueden distinguirse la boquilla de una pipa, la rodaja de un limón, el cáliz de una copa, el periódico, los bordes de la mesa, la base de la silla, e incluso, un cenicero.

El ensamblaje liberaba los objetos de sus usos y funciones para desmantelar un aspecto determinado del entorno común y cotidiano, proporcionando así la materia prima necesaria para componer una imagen. La pieza ensamblada no se comporta como una representación cuyo sentido depende del anclaje referencial a un objeto o aspecto del mundo, sino que actúa como una metáfora de la realidad en fuga, revolucionando el modo de pensar y de mirar un “cuadro” a partir del momento en que queda difuminada la distancia estética entre la obra y el espectador. Por esta razón, el ensamblaje no es únicamente una técnica compositiva, sino una forma de intersectar el arte con la vida del artista y del espectador, una especie de triangulación o cruce de caminos y de miradas, cuyas trayectorias han dejado huella en la composición, estableciendo complicidades entre los objetos y los sujetos que los manejan y observan.

Los *Ready made* de Duchamp, los restos de un día de Louise Nevelson, las composiciones con alas de mariposas, de Jean Dubufet, los cubos contenedores de Joseph Cornell..., hasta los *collages* ambientales de Simón Rodia o las instalaciones de Wolf Vostell, ensamblan materiales y objetos, imprimiendo en ellos la pátina de las horas y los días de quien los produce, compone y observa. Daniel Spoerri, incluye entre estos materiales, restos de comida, cubiertos o vasos pegados a la mesa, a los que denomina escenas de la desidia consumista contemporánea. Willie Bester realiza esculturas con las que relata la historia de la ciudad a través del ensamblaje de todo tipo de materiales encontrados de forma casual, como si se tratara del diario de un *flâneur* contemporáneo, escrito con los objetos encontrados a lo largo de sus itinerarios urbanos. En un momento de este recorrido, Robert Rauschenberg llegó a afirmar: “El lienzo en sí mismo es un objeto por lo que, en mi opinión, el vacío que debe llenarse es inexistente” (Seitz, 1961:25).

En este contexto, tanto la coreografía creada por Merce Cunningham como las imágenes y los sonidos que componen la película se comportan como objetos extraídos de la experiencia cotidiana del espacio público, los cuales una vez ensamblados establecen relaciones inéditas entre ellos y con el espectador, imprimiendo un nuevo movimiento al conjunto. La estructura caleidoscópica del film produce un nuevo movimiento que ya no pertenece ni a la película, ni a la coreografía, ni al movimiento urbano por completo, sino que depende de las asociaciones libres e imprevisibles que realiza el espectador inmerso en la dinámica aleatoria del film, del mismo modo que el lector de los poemas de Apollinaire o el observador de los cuadros de Picasso se sumergían en la deriva compositiva del texto.

3. LA RECONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO

La Ghirardelli Square donde se realiza la intervención coreográfica de *Assemblage* era un espacio resultante de los procesos de regeneración urbana que transformaron los enclaves industriales obsoletos en grandes centros comerciales y de uso público, en un contexto de disolución del proyecto racionalista de la ciudad moderna, cuyo urbanismo seguía un estricto programa de zonificación según

los usos y funciones previstos en el programa urbano. El proceso de desurbanización, iniciado en EEUU a finales de los años sesenta, cuando todavía no había comenzado a manifestarse la crisis energética y estructural que sobrevendría en la década siguiente, concluyó con una constelación de suburbios dispersos, conectados por una densa red de vías de circulación y transporte. Las intervenciones urbanas de la época eran el síntoma del abandono y del deterioro de los centros históricos de las ciudades y su progresiva transformación en el simulacro de aquello que desaparecía bajo el signo de su reconstrucción, como espacio de ocio y consumo. El simulacro no es una mera reconstrucción de algo que ya no está, sino una estrategia de desaparición (Virilio, 1998) y de olvido de lo que ha quedado enterrado bajo una gruesa capa de signos que recubren, al tiempo que hiperrealizan, las huellas de su definitiva ocultación (Baudrillard, 1978). En este sentido, la Plaza Ghirardelli reproducía, a escala reducida, los espacios de socialización que desaparecían en la ciudad a medida que las políticas urbanas de oportunidad seleccionaban ciertos enclaves industriales en desuso ubicados en el centro urbano, para su proyección en el concurrente mercado internacional de ciudades, bajo la imagen de la regeneración, pero eclipsando la memoria del lugar a favor de los signos de la postmodernidad. Los grandes centros comerciales, *shopping mall*, comenzaban a desarrollar la forma de complejos arquitectónicos en los que se concentran locales comerciales, de entretenimiento, esparcimiento y socialización, pero todos ellos concebidos y diseñados como espacios de consumo, transfiriendo así el imaginario de usos del espacio público al espacio comercial. Las plazas, calles, mobiliario urbano e incluso los ambientes típicos y tradicionales de la ciudad histórica son reconstruidos en estos espacios comerciales como signo de arraigo y pertenencia al lugar ante la mirada del turista que, como el ciudadano, son transformados en ávidos consumidores de experiencias urbanas.

Sin embargo, la singularidad de la plaza Ghirardelli consiste en que representa al mismo tiempo, un re-ensamblaje de dos realidades liberadas de su anclaje en el espacio urbano. De un lado, este espacio es una acumulación de imaginarios urbanos de la desaparición, una especie de contenedor de objetos urbanos, edificios, instalaciones comerciales y espacios públicos, concebido como una composición a pequeña escala de la plaza, el espacio ciudadano de encuentro y sociabilidad desplazado por la planificación urbana y los nuevos usos del lugar. De otro lado, la Plaza Ghirardelli de San Francisco forma parte de la trama de ciudades globales que ya no tienen continuidad en el mismo territorio, sino que están interconectadas por diferentes vínculos e intereses comunes, como las finanzas, el comercio o el turismo global. La arquitectura de la Plaza Ghirardelli es el ligamento que articula este espacio singular de la ciudad con las estrategias de visibilidad y posicionamiento global emprendido por otras tantas ciudades, como New York, Londres, París o Berlín, la cual será replicada posteriormente, y con semejantes objetivos, por todo el planeta.

El diseño para la remodelación de este espacio fue obra de Lawrence Halprin, arquitecto y paisajista preocupado no solo por la forma de la ciudad, sino también por el modo en que la ciudadanía se apropia y usa los espacios, proporcionando significado a la experiencia urbana.

Halprin tenía una concepción coreográfica del paisaje urbano como forma de ensamblar y orientar el movimiento ciudadano a través de espacios interconectados como secuencias narrativas. Sus diseños trataban de crear y componer ritmos diversos mediante la concatenación de espacios sensoriales. Siguiendo este criterio, la secuencia ideal discurría a lo largo de una serie de acontecimientos y piezas urbanas que el viandante podía descubrir en el entorno. La preparación de expectativas acerca de algo que surge o que pudiera aparecer a la mirada, su contemplación, la exploración de ese espacio enigmático, el hallazgo y la búsqueda de sentido para esa percepción del lugar formaban parte de la experiencia urbana y de los lugares, concebidos como espacios disponibles para su reconstrucción por parte de la ciudadanía que los practica y transita. De este modo, los paisajes urbanos de Lawrence Halprin parecen concebidos como estructuras narrativas coreografiadas, en las que el movimiento de los viandantes simboliza el cambio y la constante transformación de los estados sensibles de las personas que los transitan. Halprin expresa así la influencia de la Bauhaus en su formación y el interés por el diseño asociado a la transformación social siguiendo la idea de un cuerpo colectivo en movimiento. El mismo ideario del movimiento que comparte con su compañera Anna Halprin, con la que organizará una serie de *Talleres Participativos* (Take-Part Process) en los que coinciden la arquitectura y la coreografía con un propósito común: restituir a la experiencia urbana su carácter social y comunitario (Hirsch, 2011).

Los talleres de los Halprin estaban animados por una metodología interdisciplinar que denominaron *RSVP Cycles* (Halprin, 1970), una especie de partituras de movimiento a través del espacio urbano, en las que se integraban recursos humanos, arquitectónicos y físicos, y que incluían también las motivaciones y objetivos del itinerario a través de la ciudad, todo ello con el propósito de desarrollar un proceso performativo cuyo resultado es analizado y evaluado para seleccionar posibles intervenciones en el espacio urbano, mediante ciclos de acción-evaluación-acción. La performance urbana pone la partitura en acción, conduciendo lo que pertenece al ámbito subjetivo y privado hacia la comunidad y hacia la orientación grupal de la creación. En los *Talleres* se insistía en la necesidad de hacer visibles los procesos sensibles e intelectuales experimentados en cada lugar, así como el estilo con que se desarrollaban, dando lugar a los *Experiments in Environments* (1966-69), con los que los Halprin pretendían expandir la sensibilidad de los participantes hacia los entornos urbanos y naturales en respuesta directa a los problemas de la comunidad (Hartig, 2016). Con este fin, pedían a arquitectos y coreógrafos que salieran de sus respectivas disciplinas para experimentar, en cada lugar, las relaciones estructurales del movimiento en el espacio urbano. En los primeros talleres, se invitó a los arquitectos a expresar su sensación del impacto de las arquitecturas en el *downtown* de San Francisco, con el fin de que hicieran uso de sus habilidades para comprender las estructuras urbanas en relación con el cuerpo en movimiento. Del mismo modo, invitaban a los bailarines a explorar la relación sensible del cuerpo con las estructuras arquitectónicas, más allá de una respuesta racional.

En la época de realización de la película *Assemblage* (1967-68), Anna Halprin trabajaba en el proyecto *Myths*, consistente en eventos participativos que involucraban en las performances urbanas tanto a coreógrafos y bailarines, como a los espectadores. Estas performances darán lugar a las conocidas *Ceremony of Us* (1969), un proyecto transcultural localizado en Los Ángeles y San Francisco, con el que se trataba de generar formas de comunicación y colaboración entre diferentes colectivos socio-culturales y raciales, donde los procesos creativos se orientaban hacia la producción de un espacio y una experiencia común.

4. COREOGRAFIAR LA MIRADA

La película *Assemblage*, realizada por Richard Moore con coreografía de Merce Cunningham forma parte de este sustrato social y creativo en el que la arquitectura, la danza y el movimiento ciudadano crean encrucijadas de movimiento y miradas, a las que se suma el cine para poner en escena esa nueva chorea o movimiento en el espacio urbano común.

> en las imágenes del cine había posibilidades que yo no había previsto. Por eso creo que es interesante afirmar en vez de negar. La negación cierra la puerta a la posibilidad, y yo exploro lo posible […], me gusta tentar al azar por la posibilidad de crear. El azar resuelve la cuestión de la elección y genera acontecimientos no premeditados que, de otra forma, me hubiera resultado imposible imaginar […]. El acontecer, los acontecimientos y solo ellos, como principio de indeterminación, de no intención, son la base de mi proceso de creación (Cunningham, 2013:15).

La propuesta de Cunningham recuerda los ensamblajes de Appollinaire en los que la liberación de las palabras venía dada por las asociaciones libres que introducía el azar como criterio para la producción del texto poético. La *poiesis*, la forma de hacer no premeditada en Apollinaire, como en Cunningham, toman como punto de partida el agotamiento del sentido de la palabra y del gesto, para introducir en el texto poético y cinético procedimientos creativos desasidos de las convenciones literarias y coreográficas.

Esta es la búsqueda, compartida con quienes acompañaron a Cunningham en su exploración de la forma coreográfica a través del cine. Cineastas como Richard Moore, Charles Atlas o Elliot Caplan, músicos como John Cage o David Tudor, y espectadores a los que, como afirma el propio coreógrafo, «no sabría poner nombre».

El pensamiento cinematográfico de Merce Cunningham coincide con el de los pioneros del cinematógrafo en la idea de retener la naturaleza efímera de la danza que, según el coreógrafo «fluye como el agua entre los dedos», creando a la vez las condiciones para la producción de un cronotopo específico para el cuerpo en movimiento que se propone explorar como un universo concomitante con la danza. No se

trata por tanto de crear una escena fílmica aparte de la escena en vivo, sino de extender ambas hasta hacer que sus límites resulten indiscernibles. Al igual que en la composición plástica *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Picasso, los materiales con los que ha sido realizada han sido extraídos de la vida ordinaria, sin pretender representarlos, las coreo-cinematografías de Cunningham toman los materiales de la danza para realizar con ellos composiciones que no tratan de representarla, como en el cine de danza, sino que la expanden poéticamente más allá de sus límites físicos y sensibles.

> Por eso, para mí –afirma el coreógrafo-, el cine no es únicamente un dispositivo para la permanencia, sino una forma de refrescar la mirada, un territorio de exploración creativa, una recreación del movimiento en el espacio y en el tiempo que transita de la escena en vivo a la escena fílmica, compuesta de correspondencias, ritmos, decalajes y todo un repertorio de hallazgos y sorpresas […], y cuando documento un acontecimiento, no trato de explicarlo, ni de comentarlo, sino que dejo a cada espectador que realice la lectura a su manera (Cunningham, 2013: 17).

Por otra parte, a finales de los años 60, la música electroacústica había comenzado a producir modulaciones sonoras que escapaban a la métrica del bailarín. Se trataba de sonidos sin una periodicidad determinada que podían resultar más lentos o más rápidos que lo que el movimiento del cuerpo humano podía llegar a realizar, e incluso que lo que el cuerpo del propio músico podía llegar a ejecutar. Y en este contexto, ¿por qué no experimentar también una mirada electrónica que desborde las posibilidades de ejecución del cuerpo?, se pregunta Cunningham.

Llevar la danza a la pantalla requería una clarificación de la acción danzada que afectaba no solo al cuadro escénico y al punto de vista variable de la cámara, sino también al movimiento, a la velocidad, a la relación con las diferentes partes del cuerpo, y a las relaciones de los cuerpos entre sí en el espacio de la imagen. El gesto se modifica, mientras que las posiciones de los brazos, de las piernas y del cuerpo crean nuevas relaciones cinéticas en el encuadre. Para Cunningham, filmar es una forma de coreografiar la mirada del espectador en relación con la exploración de la escena y del cuerpo que danza, por lo que cualquier cuestión relacionada con el acontecimiento escénico, a diferencia de la escena en vivo, incorpora y moviliza nuevas relaciones sensibles y lógicas con lo que en ella acontece.

Del mismo modo, se electrifica la relación con el tiempo, haciendo perceptibles detalles efímeros y apenas apreciables que ensanchan el horizonte de la percepción y del sentido de la danza, añadiendo una singular profundidad espacial y temporal al cronotopo escénico.

5. PALIMPSESTOS

La idea de la danza expresada por Cunningham siempre había incluido tanto la posibilidad de los movimientos de la gente de la calle, como los del virtuoso, así como todos aquellos gestos y movimientos que pudieran darse entre unos y otros. Los eventos urbanos en el espacio público y ciudadano surgieron de estas ideas en las que la vida se representaba como en un teatro en el que podía además observarse el comportamiento de la gente interactuando con las performances e intervenciones, incorporando al transeúnte como un participante más.

Siguiendo estos principios compositivos, *Assemblage* no es una combinación de fragmentos que remitan a una totalidad previa. Las combinaciones de imágenes y sonidos surgen de intersecciones entre materiales autónomos, como la danza, el movimiento urbano o los ruidos del ambiente, con los que se generan nuevas totalidades, algunas de ellas inéditas, azarosas, imprevisibles e incluso inimaginables.

La composición de la película, en capas superpuestas de imágenes y sonidos, recuerda a los palimpsestos, aquellos pergaminos de la alta edad media en los que, debido a su escasez, la escritura se realizaba sobre los restos difuminados de una escritura anterior, cuyos trazos todavía podían leerse en transparencia, del mismo modo que la ciudad puede ser entendida como una acumulación estratificada y palimpsestuosa de lenguajes, prácticas urbanísticas y ciudadanas superpuestas sobre otras preexistentes, ya sea debido a la destrucción y reconstrucción sobre la ruina anterior, o como resultado de procesos de usurpación cultural.

El artefacto resultante de *Assemblage* es un palimpsesto de imágenes y sonidos, en el que se superponen planos inconexos y carentes de continuidad visual de las arquitecturas de la Plaza Ghirardelli, junto con registros de la vida cotidiana de los transeúntes que utilizaban ese espacio, y registros fragmentarios de una coreografía ideada por Cunningham para ese espacio. Las imágenes de la coreografía son insistentemente intervenidas mediante el montaje y la adición de múltiples efectos de la edición videográfica, en especial fragmentaciones resultantes de la inclusión de cortinillas, recortes, incrustaciones, transparencias y superposiciones que confieren al texto fílmico una inusual densidad y profundidad, alejándolo de cualquier pretensión representativa.

En el film, la coreografía compuesta por Cunningham se ensambla con el movimiento de los transeúntes, con los volúmenes de las construcciones y del mobiliario urbano, así como con los ambientes y ritmos del momento en que se desarrolla la intervención. Los sonidos ambientales forman parte de ese palimpsesto dispuesto como una composición no musical, realizada por John Cage a partir de registros directos de ambientes sonoros de la ciudad, conversaciones, ruidos provenientes del tráfico y sonidos de animales, los cuales serán posteriormente procesados y distorsionados por los compositores experimentales David Tudor y Gordon Mumma, como consecuencia de su manipulación a través de diversas sustancias y medios de transmisión, hasta adquirir una textura extraña pero vagamente familiar. En los años previos a la realización de *Assemblage*, Tudor había realizado diversos experimentos colaborativos en arte y tecnología (EAT), como la pieza *Rainforest* creada junto con Cunningham y otros artistas del Black Mountain College, como Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Jasper Jons o Andy Warhol. Tudor usó osciladores de tono que producían sonidos de pájaros y las características resonantes de objetos ordinarios, como la madera, el vidrio o el agua, para manipular los sonidos, entre los que se incluyen ambientes marinos, percusiones, fragmentos de conversaciones y gruñidos producidos por animales, algunos de los cuales no llegarán siquiera a ser procesados debido al carácter poético que Cage les atribuía.

El objeto resultante, a medio camino entre el artefacto artístico y el objeto encontrado, pone en escena el proceso mismo de su ensamblado y composición en un espacio nuevo, el fílmico, en el que resultan indiscernibles la danza, el movimiento ciudadano y el acontecimiento resultante de la superposición de movimientos y gestos coreográficos que se dan cita en la película, produciendo una experiencia caleidoscópica e inmersiva que conduce la mirada y la escucha del espectador hacia la abigarrada profundidad de las imágenes.

En la película, el ensamblaje de los materiales coreo-cinematográficos no aspira a la recomposición de la escena original con la que proporcionar coherencia a cada una de las partes, sino que propone más bien una constelación no organizada y azarosa de elementos y materiales, abierta a múltiples lecturas, asociaciones y ensamblajes, por las que discurre la mirada del espectador. El nuevo espacio se comporta como un bosque de signos (Rancière, 2010) por el que deambula el espectador sin otra guía que la experiencia previa de haber transitado por la laberíntica profundidad de otros bosques, atento a los indicios que reconoce a cada paso, para recomponer con su itinerario su propia película, su propio texto: «como coreógrafo –afirmaba Cunningham-, al igual que el espectador, si miras de verdad y no planteas exigencias a priori, siempre encuentras algo que te resulta particularmente interesante» (Cunningham, 2013:15).

Assemblage representa también el punto de partida de una intensa experimentación videográfica. En *Westbeth* (1974), explora junto con Charles Atlas cuestiones acerca la estética videográfica en relación con el movimiento, el cuerpo y el espacio, pero sin recurrir a la adaptación de una coreografía previamente pensada para la escena en vivo: «se trataba de una coreografía concebida específicamente para la cámara, con el fin de observar los efectos que el encuadre, la profundidad o la composición producían en la percepción de cuerpo humano en movimiento» (Cunningham, 2013:16), en un espacio que ya no era el de la escena teatral, sino el de la escena fílmica. En la primera sección de la película, el coreógrafo experimenta con los cambios de distancia de la cámara respecto de cada uno de los bailarines, desde los primeros planos hasta las tomas largas. En la segunda parte, se plantean cambios de cámara y las transiciones de una cámara a otra buscando la continuidad del movimiento, aunque con el propósito de que la coreografía fluya independientemente de las convenciones de la narrativa cinematográfica. En el apartado final, se trata de que los cinco bailarines se muevan en direcciones diferentes, con especial

atención a las diagonales, con el objetivo de observar los efectos de composición, velocidad y tránsito entre planos. La escena videográfica de *Westbeth* se comporta como un ensamblaje de elementos en un campo visual sin centro ni zonas fuertes, un espacio al mismo tiempo igualitario y anárquico en el que se trata de experimentar todos los focos de atención posibles simultáneamente, invitando al espectador a crear su propio recorrido. Debido a que ni la dirección, ni la orientación del movimiento están marcadas por el cuerpo del bailarín, sino por la acción de la cámara, el espectador debe leer ambos movimientos, el del bailarín y el de la cámara, participando y cooperando así con la propuesta abierta del film.

En un experimento videográfico posterior, titulado *Video Triangle. A Video Event* (Merril Brockway, 1974), Cunningham trata de explorar las constricciones y posibilidades del encuadre y del punto de vista de la cámara. El título hace referencia al triángulo isósceles que crea el tiro de cámara. Para la realización se utilizaron tres cámaras, cuyos conos visuales se intersectaban para componer una escena videográfica compleja, haciendo que los cuerpos de los bailarines transitaran de un plano a otro para generar un nuevo movimiento en el espacio escénico definido por los solapamientos del campo visual de las tres cámaras, imposible en la escena real.

Con semejante propósito realiza un año después *Squaregame* (1975), un ensayo sobre los límites del marco visual de la imagen y las diagonales, y *Blue Studio***,** un proyecto para televisión fruto de la colaboración con el videoartista Nam June Paik. De nuevo con Charles Atlas, Cunningham aborda en *Fractions I* un experimento que fluye *a contrario* de los ensayos anteriores, planteando un tránsito de la escena videográfica al espacio escénico, donde la geometría visual toma especial protagonismo al colocar la cámara independientemente del punto de vista privilegiado del espectador clásico, de tal forma que la base de una pared o la línea del techo del estudio, tomadas como referencia, producen diagonales vertiginosas que sugieren efectos de aceleración del cuerpo a lo largo de las perspectivas aguzadas. El título de la pieza advierte también del interés por la fragmentación del cuadro visual resultante de la introducción en el plano de varios monitores de video en los que se aprecian los diferentes tiros de cámara, transformando la puesta en escena en una experiencia omnisciente de la complejidad del movimiento de los bailarines.

En *Points in Space* (Cunningham y Elliot, 1977), el coreógrafo experimenta con el movimiento y el sonido producido por impactos, frotamientos, suspiros y agitaciones de la respiración de tal forma que, el plano visual asociado con el plano sonoro resultante restituye en la pantalla la carnalidad de los cuerpos de los bailarines y de sus evoluciones, como una forma de puntuación coreográfica no musical del movimiento.

Posteriormente, con *Torse* (Merce Cunningham, Charles Atlas, 1978), desarrolla la idea de la impremeditación del movimiento, poniendo el énfasis en la idea de que en la escena fílmica no hay puntos fijos en el espacio. La pieza emprende el proyecto de una coreografía radical de la mirada según la cual, como afirma el propio Cunningham:

> si abandonamos el espacio escénico convencional y la posición fija del espectador, podemos transformar todo constantemente y hacer que surjan nuevas formas de mirar. Si añadimos el tiempo a esa transformación, podemos hacer que se produzcan en escena movimientos y ritmos complejos, imprevisibles y todavía inexplorados (Cunningham, 2013:19).

En *Torse*, toda la coreografía está concebida mediante operaciones algorítmicas, dejando la puerta abierta para la aparición de composiciones potenciales e inexploradas. La composición, formada por 64 frases, coincidiendo con el número de hexagramas del *I Ching*, el libro chino de las transformaciones, combina secuencias de cambios de movimiento y repeticiones, en un espacio escénico dividido en ocho por ocho cuadrantes, como si se tratara de un tablero de ajedrez. Con el fin de que surjan aleatoriamente las posibles combinaciones, incluso las inimaginables, el coreógrafo introduce el azar con la ayuda de una tirada de dados. Maryanne Amacher traslada este principio de indeterminación al plano sonoro realizando una composición musical que en ocasiones apenas llega a percibirse, y creando una especie de quietud en la que de forma aparentemente azarosa irrumpen el sonido de un tren o un ruido cotidiano, con efectos semejantes a la escucha acufénica y subliminal en el espectador. De nuevo con Charles Atlas, en *Locale* (1979) y posteriormente en *Channels/Inserts* (1981) experimenta con efectos de cámara evolucionando en el interior de la coreografía, junto con los cuerpos de los

bailarines. El estudio, íntegramente cubierto en negro, produce un efecto de abolición total del espacio referencial en el que únicamente la verticalidad de los cuerpos de los bailarines proporciona algún tipo de orientación en un espacio abstracto y continuo.

Entre 1983-1996 Elliot Caplan sucede a Charles Atlas como video-artista residente de la compañía, realizando *Beach Birds for Camera* (1991), en la que, como afirma Cunningham, se trata de producir la impresión de ingravidez de las evoluciones de los pájaros en el aire sobrevolando la playa. Paralelamente, a partir de los años 90, Merce Cunningham comienza a trabajar con el programa *Life Forms* (1990), un proyecto de coreografía virtual con el que el autor trataba de explorar las posibilidades de la imagen en tres dimensiones. La pantalla muestra un espacio virtual, potencial, en el que el cuerpo puede ser articulado en todas las formas posibles e imaginables. Uno de los resultados más destacados de esta experimentación es *CRWDSPCR* (1993) es una pieza compuesta con *Life Forms* en la que de nuevo el azar es la licencia poética privilegiada para mirar con más profundidad las composiciones coreográficas aleatorias y palimpsestuosas iniciadas con *Assemblaje*.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós

CUNNINGHAM, Merec (2013) *Choréographier pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarés.* Paris: L'oeil d'or

HALPRIN, Lawrence (1970*) The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment.* Michigan: Michigan University

HARTIG, Anthea M. (2016) "Experiments in Re-Encoding Environment: Remembering Lawrence and Anna Halprin". *Boom* 6 (1), pp. 12-23

HIRSCH, Alison B. (2011) "Scoring the Participatory City. Lawrence and Anna Halprin's Take Part Process". *Journal of Architectural Education*. pp. 127-140

RANCIÈRE, Jacques (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte.* Buenos Aires: Manantial

RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Vilaboa: Ellago

SEITZ, William C. (1961) *The Art of Assemblage*. New York: MoMA

SIMMEL, Georges (1903) *Die Grossstädte und das Geistesleben*, en Jahrbuch der Gehestiftung, IX (*El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, [1903] 2001, pp. 247- 261

VIRILIO, Paul (1998) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama

UN MUSEO PARA EL PUEBLO: LAS EXPOSICIONES ITINERANTES DEL FRANQUISMO

A museum for the people: the Francoism travelling exhibitions

Beatriz Martínez López
Universidad Complutense de Madrid–Instituto de Historia (CSIC)
beamar14@ucm.es

Resumen

La importante labor pedagógica y cultural llevada a cabo en la España republicana es, a día de hoy, por todos conocida. Sin embargo, la historiografía contemporánea no ha prestado mucha atención a buena parte de las iniciativas culturales desarrolladas en pleno franquismo. El objetivo del presente estudio es el de profundizar en esta cuestión mediante el análisis de un caso específico: las exposiciones itinerantes auspiciadas por el Ministerio de Educación Nacional, que en 1953 comenzaron su viaje por diferentes localidades españolas. Estas exhibiciones relámpago permitieron acercar el arte al pueblo mediante un sistema de reproducción de obras en color de alta calidad, y cuyos agentes procedían tanto de la esfera pública como del ámbito privado. Las referencias en la hemerografía local y nacional permiten dibujar de manera precisa una cartografía de localidades que se completa con fotografías y documentación interna y administrativa hasta ahora vagamente estudiada. Política cultural, política interior y diplomacia internacional se dieron cita en estos eventos, a los que se han de sumar otros debates como originalidad, practicidad o "vanguardia". Comenzando con la muestra "Del Impresionismo al Arte Abstracto", que incluyó una nutrida nómina de artistas contemporáneos de índole internacional, el viaje de este Museo Ambulante concluyó con una selección de reproducciones del malagueño Pablo Picasso. España no era ajena al arte y, después de un letargo de casi diez años, el público manifestaba, finalmente, ávida sed de cultura.

Palabras clave

Exposiciones itinerantes, Ministerio de Educación Nacional, política cultural, política internacional, franquismo.

Abstract

The important pedagogical and cultural work carried out in republican Spain is, to this day, known by all. However, and especially after the Civil War, contemporary historiography has not paid much attention to many of the cultural initiatives developed under Francoist Regime. The aim of this paper is to explain this fact through the analysis of a specific case: the traveling exhibitions sponsored by the Ministry of National Education, which in 1953 began to travel to different Spanish localities. These lightning exhibitions brought art closer to the people by means of a system of high-quality colour reproductions of works of art, sponsored by the tireless work of a varied group of collaborators, who came from both the public and private spheres. The local press promoted the exhibitions, which has allowed for the creation of a precise cartography of the cities and spaces in which they took place, supplemented by photographs and internal and administrative documentation that had hitherto been studied only vaguely. Cultural policy, domestic policy and international diplomacy all came together in these events, as well as discussions of originality, practicality and "avant-garde". Starting with the show "From Impressionism to Abstract Art", which included a large list of international contemporary artists, the Travelling Museum journey ended with a selection of art reproductions from the Malaga born artist Pablo Picasso. Spain was no stranger to art and, after a lethargy of almost ten years, the public finally showed an avid thirst for culture.

Keywords

Travelling exhibitions, Ministry of National Education, cultural policy, international policy, Francoist Regime.

1. INTRODUCCIÓN[1]

En 1953 la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional (MEN), puso en marcha un programa de exposiciones itinerantes por la geografía española que muchos han convenido en denominar Museo Ambulante[2]. La escasa atención que la historiografía ha prestado a las exhibiciones viajeras ha motivado este primer acercamiento al fenómeno[3]. Asimismo, y a tenor de su fecha de creación, sumada al conjunto de instituciones y organismos que tomaron parte en su gestión, este Museo Circulante resultó punto de encuentro del ideario franquista y sus políticas propagandísticas de cara al ámbito internacional. De esta suerte, a lo largo de las próximas líneas se analizan los pormenores que explican tal iniciativa desde una propuesta metodológica basada en la gestión e institucionalización político-cultural del régimen. La hemerografía y documentación de archivo consultadas han permitido reconstruir estas *tournées* que son, en última instancia, resultado de una maquinaria gubernamental inteligentemente engrasada y cuyas bases se cimentaron sobre prácticas heredadas del período republicano inmediatamente anterior.

2. FRANQUISMO Y POLÍTICA CULTURAL: EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

> En plena Cruzada de liberación, una Ley otorgada en la ciudad de Burgos, a la sazón capital de España, por S.E. el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, vino a crear el Ministerio de Educación Nacional, que sustituyó, dentro de la Administración española, al de Instrucción Pública y Bellas Artes, nacido del Real Decreto de 18 de abril de 1900 […] (Ibáñez, 1950: 2).

Así describía José Ibáñez Martín —ministro de Educación Nacional entre 1939 y 1951— la constitución del que podríamos considerar órgano clave en el proceso de instrumentalización política de la cultura durante el régimen franquista. A propósito del período de su mandato, autores como Valeriano Bozal hablaban de una "lucha por la hegemonía ideológica" en la que "Falange y católicos integristas pretendían claramente ofrecer una alternativa ideológica, legitimar lo establecido y dominar los aparatos ideológicos" (Bozal, 1976: 25). El propio Ibáñez Martín habría suscrito las palabras del crítico cuando, años antes, describía su mandato como un "intento restaurador de la esencia nacional, sustentado en esas dos columnas milenarias de la ortodoxia católica y de la unidad católica" (Ibáñez, 1950: VII). Palabras que, por otra parte, recuerdan a la retórica falangista e imperial inmanente al régimen durante sus primeros años, y que Ibáñez Martín comparaba con la grandeza de los siglos XVI y XVII, en los que "nuestra Patria fue —y cita aquí a Menéndez Pelayo— *campeón de la unidad y de la ortodoxia* y se sintió como *pueblo elegido de Dios, llamada por Él para ser brazo y espada suya*" (ibid.). Esta suerte de cruzada panglosiana por la ideologización de la cultura fue posible, en buena medida, gracias al complejo esquema constitutivo del MEN, cuyas ramificaciones llegaron a cristalizar en muy diversas facetas del ámbito de la educación y la cultura: Escuelas de Artes y Oficios, Escuelas de Formación Profesional, Colegios Mayores Universitarios —muchos de ellos dependientes del Movimiento (SEU)—, Casas de Cultura, Casas Sindicales, museos de titularidad estatal y provincial…

En 1942, el Ministerio experimentó profundos cambios estructurales, en un proceso de sistematización y politización que permite comprender el cómo y el por qué de muchas de sus iniciativas de promoción cultural. Según Ley Orgánica de 10 de abril de 1942 –completada posteriormente el 31 de diciembre de 1945–, "se reorganizaba la Subsecretaría de Educación Popular", esto es, la absorción definitiva de la Falange por parte del Ministerio, "dentro del contexto de desfalangización y aparente liberalización del régimen" (Cámara, 1984: 146). Así, en 1945 el MEN quedaba constituido por dos Subsecretarías, una de Educación Popular y otra de Educación Nacional, integrada la primera por cuatro Direcciones

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D+i "ROSTROS Y RASTROS EN LAS IDENTIDADES DEL ARTE DEL FRANQUISMO Y EL EXILIO" (Ref. PID2019-109271GB-I00).

[2] Nótese que las fuentes de época, aunque en menor medida, emplearon también otras acepciones para referirse a esta iniciativa, entre ellas "Museo Volante" y "Museo Circulante".

[3] Véase UREÑA PORTERO, G. (1982). *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 94-95 o VERGNIOLLE DELALLE, M. (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universitat de València, p. 10, entre otros. Las citas al Museo Ambulante son meramente nominativas, y en ningún caso se profundiza en su exposición.

Generales –de Prensa, de Radiodifusión, de Propaganda y de Cine y Teatro– y por seis la segunda, a saber: Enseñanza Primaria, Enseñanza Media, Enseñanza Profesional y Técnica, Enseñanza Universitaria, Bellas Artes y Archivos y Bibliotecas[4].

Todo ello derivó en la recuperación de la responsabilidad cultural en aras de la modernización del país, un proyecto que hundía sus raíces en fórmulas arquetípicas del ideario republicano. Autores como Jordi Gracia señalaron "[…] la vigencia de una idea de Estado extraña a la surgida de 1939", que no era "una nostalgia militante por la República, pero sí de la época, de sus formas de vida y de su libertad europea" (Gracia, 1996: 16). Para Gracia, fue la generación más joven, especialmente aquella vinculada al SEU, la que puso mayor empeño en el desarrollo de nuevas políticas capaces de paliar la desatención social en materia cultural. Este cambio de paradigma se hizo especialmente evidente durante el período de 1951-1956, momento en que "Franco relevaría de Educación a un hombre cerradamente católico –y exótico en el contexto europeo–, como Ibáñez Martín, por un católico joven pero experimentado y avalado por una trayectoria política eficaz en el entorno vaticanista" (ibid.: 23), el catedrático madrileño Joaquín Ruiz-Giménez[5].

2.1. Antecedentes del Museo Ambulante: adanismo y continuidad

No en vano, Gracia hacía referencia a la nostalgia que ciertos grupos de la intelectualidad de la época mostraron hacia su pasado inmediato. Y es que la resonancia de las Misiones Pedagógicas republicanas –y en concreto del Museo del Pueblo–, es más que evidente en el Museo Ambulante. La liberalización del MEN y la disminución del integrismo católico fueron agentes importantes en este proceso. Empero, su significación ideológica y moral chocaba profundamente con el proyecto republicano. En este sentido, la lectura unívoca de las exposiciones itinerantes como paradigma de la divulgación cultural en un sentido social y solidario sería incompleta. Otras interpretaciones basadas en la poética de lo ambulante como respuesta al inmovilismo de la institución museo y a la necesidad de democratización del arte tampoco parecen encontrar aquí su correlato. Al contrario, experiencias de vocación franquista, anteriores y coetáneas al Museo Ambulante, nos hablan de una intencionalidad política y propagandística en la que se resignificó el sentido de la "misión" republicana, recuperando la literalidad del término:

> […] Y con este fin han nacido estas exposiciones viajeras, en las que de un modo fundamental se atiende a la penetración catequética e instructiva de la masa del pueblo por los procedimientos hábilmente estudiados y desarrollados de la fotografía y la pintura sincopadas (García y Esteve, 1955: 5-6).

Lejano quedaba ya el propósito de Manuel B. Cossío, promotor del Museo del Pueblo republicano, crítico y contrario al atávico academicismo que amparaba "la pedantería, la afectación y el paternalismo" (Denis, 2006: 332) de los que el régimen hizo gala. Para este fin, se sirvió de la hipotética viabilidad de adoctrinamiento de la clase obrera, convencido de que "la influencia es mucho mayor en las gentes de poca cultura" (García F., 1948: 73).Otra diferencia entre ambas iniciativas, ligada al valor propagandístico de las exposiciones itinerantes franquistas[6], se deduce de los destinos de las muestras.

Aunque el espectro geográfico que abarcó el régimen fue mucho más amplio que el republicano, las primeras rutas del Museo Ambulante recalaron en las capitales de provincia, coincidiendo, además, con la fiesta patronal, estrategia que permitía una mayor afluencia de público, y que sin duda refuerza las con-

---

[4] Véase: ANÓNIMO (1945). "DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA. DECRETO-LEY de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaria de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional", en Revista de Educación Nacional. No 55, julio 1945, pp. 95-96.

[5] Joaquín Ruiz-Giménez sustituyó a José Ibáñez Martín como ministro de Educación Nacional el 19 de julio de 1951, siendo relegado de su cargo el 15 de febrero de 1956. Véase: URQUIJO Y GOITIA, J.R. (2008). *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

[6] Durante la Guerra Civil la coordinación de exposiciones itinerantes por la geografía española fue bastante asidua, siendo especialmente evidentes entonces las implicaciones y finalidad propagandística de las mismas. Ejemplo paradigmático fue la Exposición Circulante organizada por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, entre 1936 y 1939, que mostraba diferentes ejemplos del arte más comprometido. Véase: *PROPAGANDA, PLANOS Y DIVERSAS EXPOSICIONES EN LA ZONA REPUBLICANA*. Biblioteca Nacional de España, Madrid. GUERRA CIVIL, GC-CARP/320. Sobre esta cuestión, véase también: BASILIO, M. (2013). *Visual propaganda, exhibitions, and the Spanish Civil War*. United Kingdom: Ashgate.



Fig. 1 - Escuela Ambulante de la Sección Femenina. Fuente: IBÁÑEZ MARTÍN. J. (1950) Diez años de servicios a la cultura española, 1939-1949 Madrid: Editorial Magisterio Español, p. 414

notaciones religiosas antes apuntadas. En paralelo a la evolución cronológica y política del régimen, la disminución del centralismo y del dirigismo cultural se tradujeron en una mayor heterogeneidad topográfica, siendo ya en los años 60 las propias delegaciones provinciales las que reclamaban para sí determinadas muestras, sin importar el mayor o menor grado de relevancia del emplazamiento. Distinto fue el sentido que el MEN dio a su Biblioteca Circulante, apéndice de las Misiones Pedagógicas franquistas –basada en la difusión bibliográfica en escuelas preferentemente rurales–, y dependiente de las secciones del antiguo Instituto de Pedagogía José de Calasanz, en funcionamiento desde 1941.

En el caso concreto de la itinerancia bibliográfica, y pese a la prolongación estructural de las misiones franquistas con el régimen político anterior, además de la desigualdad ideológica antes referida, debemos señalar otros dos aspectos diferenciales: el público infantil como discente principal de esta cátedra ambulante y la participación, casi de forma exclusiva, de la Sección Femenina (*Fig. 1*), cuyo programa giraba "[…] en torno a las tres grandes ideas nacionales de Religión, Patria y Hogar" (Ibáñez, 1950: 415). Con todo, y a pesar del profundo cambio en la significación simbólica de las misiones, la Comisaría de Extensión Cultural, encargada de promover y coordinar las actividades del MEN y del resto de organismos e instituciones oficiales y privadas, mantuvo la continuidad republicana en lo que se refiere a materiales e infraestructuras. Así, a partir de 1951, los equipos móviles que viajaban por los pueblos de España incluían "[…] una pequeña biblioteca circulante, aparato de cine, una pequeña emisora de alcance comarcal, teatro para adultos y guiñol y marionetas para niños. En cuanto al personal, constará de un sanitario, un técnico agrícola y un pedagogo para cuestiones de cultura general" (Úbeda, 1954: 104).

3. ARTE ITINERANTE EN LA ESPAÑA DE FRANCO

La primera exposición itinerante de la que se tiene constancia en España data de 1945, sujeta al programa cultural de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, organismo muy activo en la coordinación de exposiciones bibliográficas circulantes. En lo que respecta a la Dirección General de Bellas Artes, no fue hasta avanzada la década de los 50 cuando comenzaron a vislumbrarse los primeros ejemplos. En este sentido, el nombramiento de Ruiz-Giménez ministro de Educación Nacional en 1951, y el aumento de la intensidad en las relaciones diplomáticas entre España y las democracias occidentales, sirven de base sobre la que sustentar la hipótesis que vincula el Museo Ambulante con el contexto socio-político del país.

3.1. Implicaciones del Museo Ambulante: una aproximación a la España de 1950

El 5 de mayo de 1954, el diario pamplonés *Arriba España* se hacía eco de la inauguración, en la casa Sindical de Navarra, de la Primera Exposición Antológica de Pintura Española de carácter itinerante, titulada *Del románico a Goya*. La muestra en cuestión, cuyo periplo había comenzado a finales de 1953, iba acompañada de un ciclo de conferencias ofrecido por algunos de los nombres más selectos de la intelectualidad artística del momento, entre ellos el crítico Enrique Lafuente Ferrari. Actividades complementarias alejadas, a priori, del aire juglaresco y festivo que desprendía el Museo Ambulante de Cossío. La exposición se nutría de medio centenar de reproducciones a color, con algunas de las obras más representativas de la plástica nacional que albergaba el Museo del Prado. Sin embargo, no es tanto la muestra en cuestión la que llama

nuestra atención –cuya repercusión, además, fue escasa en comparación con la segunda exhibición, en la que más tarde nos centraremos– como lo simbólico de la fecha de su inauguración.


JUVENTUD

ARTE

UN MUSEO PORTATIL

POR primera vez en España, que sepamos, ha sido posible contemplar una selección de pinturas en la que figuran juntos nombres de tan universal valor como Braque, Cézanne, Marc Chagall, Degás, Gauguin, Van Gogh, Juan Gris, Klee, Manet, Matisse, Miró, Modigliani, Monet, Picasso, Renoir, Rouault, Rousseau, Toulouse - Lautrec, Utrillo, Vlaminck, y sigue la lista hasta cuarenta firmas de primer orden. Si a continuación decimos que, naturalmente, la obra ofrecida de estos autores no se muestra en sus originales, los lectores pueden llamarse a engaño y decepción. Pero hay que den reducidos a satisfacer un exclusivo afán coleccionista.

Las Direcciones Generales de Relaciones Culturales y Bellas Artes, que presentan esta Exposición, merecen todo un encendido párrafo de elogio. Ojalá y que sucesos de esta índole puedan repetirse y frecuentarse no ya sólo en Madrid, sino por las provincias españolas. La educación artística es baza importante en la formación del individuo y en el acceso del pueblo a los bienes de la cultura. Y tanto para los más directamente ineresados en los problemas de la pintura, en los goces de la contemplación artística, como para los simplemente curiosos, crec-

Picasso, «La niña del pichón»

Fig. 2 - Reproducción de La niña del pichón, de Pablo Picasso. Fuente: JIMÉNEZ, S. (1954) "Un Museo Portátil", en JUVENTUD. No 537, febrero-marzo 1954, p. 11

Y es que 1953 fue un año jalonado de buenas nuevas para el dictador: en el mes de enero, España entraba oficialmente a formar parte de la UNESCO; a finales de año, el Vaticano reconocía finalmente al régimen, legitimando el poder del General Franco; poco después, las relaciones entre España y Estados Unidos se hacían oficiales mediante la firma, el 26 de septiembre de 1953, del Pacto de Madrid[7]. Como colofón a aquel período de adhesiones y compromisos, en diciembre de 1955 España era aceptada en la ONU, coincidiendo, además, con uno de los hitos clave en las vinculaciones arte-política de la historia del régimen: la III Bienal Hispanoamericana de Arte, primera edición en la que se incluía un espacio completo dedicado a los trabajos de Pablo Picasso, hasta entonces confinado en pequeñas iniciativas del galerismo privado[8].

El 25 de febrero de 1953 el ministro Joaquín Ruiz-Giménez exponía ante las Cortes un extenso plan de recuperación cultural, con ánimo de hacer efectiva la transformación social del país. Los principales beneficiarios de aquel proyecto –que necesitaría del apoyo de otros ministerios y entidades culturales para su consecución–, serían los habitantes de las zonas rurales. Se trataba de la primera vez que desde el MEN se proponía un plan de extensión cultural de esta índole, que incluía, además, "construcciones escolares, casas de cultura y museos, el mejoramiento de la enseñanza primaria y de la iniciación profesional, la extensión de la enseñanza laboral y técnica, y, por supuesto, la reorganización y mejora de la Enseñanza Universitaria" (González y Sanz, 2018: 109). Sin embargo, y pese a aquella "organización cultural de progreso", esta iniciativa mantuvo la idea de "integración espiritual de la Nación" (Anónimo, 1953: 7), continuando con la retórica carpetovetónica del anterior ministro. La solidaridad a la que apelaba Ruiz-Giménez era, asimismo, un rasgo propio del ideario y legado primorriveristas.

El cese de Ruiz-Giménez en 1956, fruto del clima revolucionario ostensible entre la clase obrera y estudiantil, no impidió el florecimiento de la Reforma Educativa y la renovación cultural, cuyas semillas habían sido plantadas tres años antes. Su progreso legitimaba la viabilidad de iniciativas como la del Museo Ambulante, que no solo no vieron interrumpida su actividad, sino que se mantuvieron incluso tras la muerte del dictador. Así, en la década de los 50 comenzó a propagarse un sentido liberal de la cultura unido a una mayor conciencia crítica, especialmente visible en las aspiraciones de sendos grupos universitarios e instituciones vinculadas al Movimiento. En este sentido, junto a diarios de impronta falangista como *Arriba España*, *Yugo* o *Proa*, fue precisamente en *JUVENTUD: Semanario de Combate del SEU* donde mayor difusión se dio a las exposiciones itinerantes, entre ellas *Del Impresionismo al arte abstracto*, que causó gran impacto entre la crítica, paradigma de las contradicciones internas de la política franquista.

[7] No parece casualidad que, a propósito de las exposiciones itinerantes, el Colegio Mayor Jiménez de Cisneros acogiera, del 15 al 23 de enero de 1955, la *Exposición de pintura de los Estados Unidos*, síntoma y consecuencia de las nuevas amistades del régimen en materia internacional. El catálogo de la misma –al igual que muchas de las fuentes empleadas en esta investigación– se conserva en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.

[8] Sobre la política artística del franquismo y las Bienales Hispanoamericanas de Arte, véase: CABAÑAS BRAVO, M. (1996). *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Presidida por *La niña del pichón*, de Pablo Picasso, la sección "ARTE" de 1954 incluía una completa reseña del periodista y poeta murciano Salvador Jiménez (*Fig.2*). Bajo el título "Un Museo Portátil", el autor ponía especial atención a la ayuda prestada por la UNESCO, que había proveído a España con reproducciones "de una perfección en los procedimientos verdaderamente escalofriante" (Jiménez, 1954: 11).

La prensa diaria tampoco dudó en recordar a los españoles la floreciente amistad del dictador con la organización internacional, traducida en el apadrinamiento del régimen por parte de las democracias occidentales. El ministro de Educación agradecería también a la UNESCO la ayuda prestada en un discurso pronunciado con motivo de la VII Conferencia General en Montevideo, en diciembre de 1954[9]. Con todo, parece que el artículo publicado en *JUVENTUD* no había sido un caso aislado en lo que se refiere a la obsecuencia política de España en el ámbito de las Relaciones Culturales. En la década de los 50, y especialmente a lo largo de 1954, otros órganos del MEN como *Revista de Educación Nacional*, *Revista Española de Pedagogía* o la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, fueron objeto de una proliferación de estudios en torno a las propuestas educativas y culturales promulgadas por la UNESCO.

3.2. Del Impresionismo al arte abstracto: complejidades allende lo visible

La *Primera exposición antológica de reproducciones de pintura contemporánea. Del Impresionismo al arte abstracto* comenzó su andadura en el Ateneo Artístico de la ciudad de Barcelona, un 25 de enero de 1954[10]. Pese a ello, las escasas citas al evento sitúan como oficial la inauguración que tuvo lugar el 27 de marzo en el madrileño Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, capitaneada por Gaspar Gómez de la Serna, quien pronunció el discurso de apertura, al tiempo que autor de las primeras páginas del catálogo anejo[11]. Gaspar Gómez de la Serna, próximo a los jóvenes círculos del SEU, había colaborado ampliamente a la dinamización político-cultural del país fruto de su posición como Jefe del Departamento de Cultura de Educación Nacional y su estrecha relación con el entonces ministro del MEN, Ruiz-Giménez (Calvo, 1985: 341). En consecuencia, no es extraño que su prólogo a la exposición resultase un ditirambo del ideario social defendido por el Movimiento, un llamamiento solidario a la unidad de España. Un discurso interesante y, dicho sea de paso, discordante con el tema de la muestra, cuya nómina era, a no ser por Picasso o Miró, cuanto menos, ibérica. A pesar de su justificación a esta escasa presencia de lo español –y en la que sin duda no podían faltar las citas a Goya como la "genial anticipación" al nuevo lenguaje plástico–, Gómez de la Serna pareció olvidar que a lo que asistía era a una exhibición impuesta: las obras procedían del catálogo de reproducciones de la UNESCO, en el que la presencia de la contemporaneidad artística hispana era un cuento de ficción. España no era el único país preocupado por la defensa de sus valores nacionales.

Por un lado, la iniciativa, promovida desde la sede de la UNESCO en París, tenía una componente marcadamente chovinista en lo que se refiere a la exaltación de lo francés, y las reproducciones en color eran, así, la materialización del deseo de Francia por situarse de nuevo a la cabeza de la vanguardia internacional. Se trataba de recordar al mundo cuáles habían sido los grandes pintores de su tiempo, esto es, la recuperación de una conciencia gravemente herida tras la Segunda Guerra Mundial y la pujante hegemonía estadounidense. Así quedaba manifiesto en la nómina de artistas que conformaron las diferentes ediciones de los catálogos de reproducciones editados desde París, en los que la presencia de artistas de nacionalidad no francesa fue mínima (Perry, 2017).

---

[9] Véase RUIZ-GIMÉNEZ, J. (1954). "España, en la UNESCO", en Revista de Educación Nacional. No 26, diciembre 1954, pp. 157-160.

[10] La nómina de artistas representados, con un número variable de obras, siendo el mínimo una y el máximo siete –concretamente de Picasso– fue la siguiente: Pierre Bonnard, Richard-Parkes Bonnington, Georges Braque, Paul Cézanne, Marc Chagall, Georges Chirico, Edgar Degás, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Jean Hugo, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Marie Laurencin, Edouard Manet, Pierre A. Marquet, Henri Matisse, Juan Miró, Amadeo Modigliani, Claude Monet, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Pierre A. Renoir, Georges Rouault, Henri Rousseau, Georges Seurat, Alfred Sisley, Henri Toulouse-Lautrec, Maurice Utrillo, Kees Van Dongen, Vincent Van Gogh, Maurice de Vlaminck y Charles Walch.

[11] Véase GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1954). "Esquema de la pintura contemporánea" en *Primera exposición antológica de reproducciones de pintura contemporánea. Del Impresionismo al arte abstracto*. Madrid: Departamento Nacional de Cultura de la Delegación Nacional de Educación de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. El ejemplar original se conserva en depósito del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.

Por otra parte, *Del Impresionismo al arte abstracto* ponía de relieve las contradicciones internas del régimen: la muestra presentaba al pueblo piezas paradigmáticas del arte más transgresor del momento –además de promocionar artistas hasta entonces ajenos a los circuitos culturales nacionales de subvención estatal, como fue el caso de Picasso– a través de un discurso nacionalista, en el que las citas al pasado imperial español son empleadas como base sobre la que sustentar toda la producción plástica posterior. Pese a ello, debe reconocerse la veracidad del texto de Gómez de la Serna, cuando afirmaba que su objetivo había sido el de "[…] mostrar plásticamente, y por primera vez al público de toda España, el esquema general del arte que hoy cuenta en el mundo" (Gómez de la Serna, 1954: 2). Y no se equivocaba, ya que era la primera vez que una exposición vinculada al arte contemporáneo internacional trascendía los circuitos artísticos tradicionales de Madrid y Barcelona.

Las notas orteguianas que se desdibujaban en el discurso de Gómez de la Serna refuerzan la teoría sobre la influencia del filósofo madrileño en los círculos más liberales de la intelectualidad falangista y seuísta. Según el criterio de Gaspar, el desarrollo del arte contemporáneo venía aparejado a la decadencia plástica occidental, a un arte basado en la mímesis y reproducción de lo real, especialmente potenciado por el auge de la fotografía. Juzgaba duramente la producción plástica de los siglos XVIII y XIX, alabando, por el contrario, el arte del Siglo de Oro español, algo que ya había sido puesto de relieve por Ibáñez Martín en las palabras introductorias al megalómano resumen de su actividad ministerial. A la importancia de la tradición hispánica ha de sumarse el discurso teórico en torno a la espiritualidad del artista, dotando al acto creativo de connotaciones redentoras, una rama del pensamiento estético ampliamente defendida durante la inmediata posguerra, aunque superada ya en 1954.

De este modo, el marco discursivo del catálogo atendía a la naturaleza de su receptor, esto es, un público no especializado que potenció el mantenimiento de una definición clara de los valores y la moral a que debía atenerse el pueblo, pecando, por ello, de cierta falta de rigurosidad en la definición y catalogación de los diferentes estilos que nutrían la muestra. A ello se suma la persistencia de una retórica belicista en la que palabras como "batalla", "victoria", "aventura", "rebelión" o "conquista" eran empleadas con asiduidad. Sea como fuere –y pese al tono petulante y paternal con que Gómez de la Serna recomienda al público "huir de la fácil actitud del que rechaza radicalmente una expresión artística que ni siquiera trata de comprender" (Gómez, 1954: 2)– las fuentes hemerográficas locales coincidían en señalar el éxito y la aceptación de un arte apriorísticamente desconocido para el gran público. Los espacios escogidos para tal fin debieron propiciar, sin duda, la mayor participación ciudadana, ambientes alejados de la sacralidad aneja a las grandes instituciones museísticas, sustituidas en esta ocasión por Casas de Cultura, Cajas de Ahorros y Montes de Piedad, bibliotecas municipales, Escuelas de Bellas Artes, Escuelas de Artes y Oficios, galerías privadas, salas de exposiciones de las delegaciones provinciales de Bellas Artes…

3.3. Gestión y coordinación del Museo Ambulante: un estudio de caso

De este modo, y desde su puesta en marcha en 1953, el Museo Ambulante fue objeto de un proceso de maduración cada vez más complejo, ampliándose su rango de acción, y sumándose a su gestión instituciones y organismos, públicos y privados, de naturaleza diversa. De forma muy breve, quisiéramos poner aquí de relieve las particularidades en la coordinación de este fenómeno, tomando como referencia la exposición *Reproducciones de Picasso*. En primer lugar, porque se trata de una de las pocas de las que se han conservado ejemplos de documentación interna y correspondencia de la época; en segundo lugar, porque su gestión se prolongó durante casi ocho años, lo que permite establecer una idea más amplia de lo que fue aquella actividad; finalmente, por tratarse de la última muestra celebrada bajo la política cultural del MEN,–que desde 1966 había sido sustituido, y hasta 1979, por el Ministerio de Educación y Ciencia (MEC)– un oportuno colofón a este interesante aparato expositivo que, además, recuperaba el interés estatal por la promoción interna de Pablo Picasso.

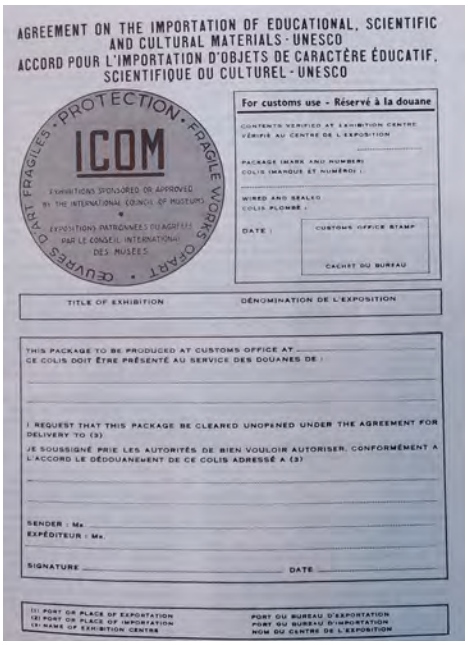
La gestión de la muestra *Reproducciones de Picasso* tuvo dos fases –la primera, entre 1968 y 1971, y la segunda desde 1974 a 1976–, si bien los materiales asociados a la misma, esto es, catálogos y reproducciones de obras, se mantuvieron de forma continuada en ambas. Como principales agentes debemos destacar la participación activa de José Romero Escassi, Secretario General Técnico de la Dirección General de Bellas Artes, Juan Antonio Aguirre, asesor técnico del anterior, y Luis González

Robles, Comisario General de Exposiciones. El procedimiento en la gestión económica y la coordinación técnica de las muestras era sencillo, y nada tenía que ver con el rígido sistema expositivo actual.

Desde la Secretaría Técnica de la Dirección General de Bellas Artes se ofrecía a diferentes instituciones y organismos la recepción de la exposición. La correspondencia entre José Romero Escassi y los Delegados Provinciales es copiosa, y solía ir acompañada de un documento modelo donde se desarrollaban algunas de las características del envío:

> El material está embalado en cinco cajas y protegido con molduras y cristal. Se edita un catálogo, en el cual se reproducen la totalidad de obras expuestas y cuyo precio, para hacerlo muy asequible, se fija en 30 pesetas. Se enviarán 25 ejemplares con cada expedición, aunque pueden solicitarse los que se deseen complementariamente […] También se ha editado por el Servicio de Publicaciones de Ministerio de Educación y Ciencia la colección completa de diapositivas a color, cuyo precio es de 376 pts. la colección. Para obtenerlas pueden encargarlas a reembolso, bien sea a esta Secretaría Técnica o directamente al mencionado Servicio de Publicaciones del Ministerio[12].

El protocolo en el embalaje y el transporte de las piezas no fue siempre prioritario, siendo muchos los directores de los emplazamientos locales receptores los que se quejaron de la no recepción de algunas obras o de su lamentable estado de conservación, ya que los cristales solían llegar rotos a su destino, y los destrozos por efecto de las puntas que cerraban las cajas eran recurrentes[13]. Junto a las reproducciones, la Delegación Nacional facilitaba 25 catálogos para su venta pública,–enviados generalmente a destiempo y cuya recaudación final era escasa– así como diapositivas de las obras. La respuesta de las Delegaciones Provinciales solía ser favorable, a no ser aquellos espacios cuyo cupo expositivo estuviera ya completo durante la temporada.


AGREEMENT ON THE IMPORTATION OF EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL MATERIALS - UNESCO
ACCORD POUR L'IMPORTATION D'OBJETS DE CARACTÈRE ÉDUCATIF, SCIENTIFIQUE OU CULTUREL - UNESCO

PROTECTION · FRAGILE WORKS OF ART · ŒUVRES D'ART FRAGILES

ICOM

EXHIBITIONS SPONSORED OR APPROVED BY THE INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS

(EXPOSITION) PATRONNÉES OU AGRÉÉES PAR LE CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES

For customs use - Réservé à la douane

CONTENTS VERIFIED AT EXHIBITION CENTRE
VÉRIFIÉ AU CENTRE DE L'EXPOSITION

PACKAGE (MARK AND NUMBER)
COLIS (MARQUE ET NUMÉRO)

WIRED AND SEALED
COLIS PLOMBÉ

DATE

CUSTOMS OFFICE STAMP
CACHET DU BUREAU

TITLE OF EXHIBITION — DÉNOMINATION DE L'EXPOSITION

THIS PACKAGE TO BE PRODUCED AT CUSTOMS OFFICE AT
CE COLIS DOIT ÊTRE PRÉSENTÉ AU SERVICE DES DOUANES DE

I REQUEST THAT THIS PACKAGE BE CLEARED UNOPENED UNDER THE AGREEMENT FOR DELIVERY TO (3)
JE SOUSSIGNÉ PRIE LES AUTORITÉS DE BIEN VOULOIR AUTORISER, CONFORMÉMENT A L'ACCORD LE DÉDOUANEMENT DE CE COLIS ADRESSÉ A (3)

SENDER : Mr.
EXPÉDITEUR : Mr.

SIGNATURE — DATE

(1) PORT OR PLACE OF EXPORTATION
(2) PORT OR PLACE OF IMPORTATION
(3) NAME OF EXHIBITION CENTRE

PORT OU BUREAU D'EXPORTATION
PORT OU BUREAU D'IMPORTATION
NOM DU CENTRE DE L'EXPOSITION

Fig. 3 - Formulario para el Acuerdo de Importación de materiales educativos, científicos y culturales de la UNESCO. Fuente: UNESCO (1965) Les expositions temporaires et itinérantes. París: Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, p. 95

Una vez aceptada la propuesta, la Secretaría enviaba un primer aviso de confirmación con ánimo de asegurar la fecha de recepción, necesaria para la organización posterior de la hoja de ruta. Y es que, tras contar con el visto bueno de la localidad receptora, se enviaba un segundo aviso donde figuraban la dirección y la fecha en que las obras debían partir a su siguiente destino, algo que debía gestionar la institución que acogía la exhibición. El transporte de las piezas corría a cargo de la Casa Macarrón. Sin embargo, también era frecuente que, por mediación del Delegado Provincial, se llevaran a cabo solicitudes de exposición por parte de determinadas instituciones; en este sentido, la muestra *Reproducciones de Picasso*, al coincidir con el 90 aniversario del malagueño, fue requerida por múltiples organismos[14]. Finalizado el tiempo de exposición –que tenía una duración media de dos semanas– la institución

[12] Documento de la Secretaría Técnica de la Dirección General de Bellas Artes, adjunto a la correspondencia entre José Romero Escassi y Agustín de Saralegui e Ibarra, director de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, con fecha de 7 de octubre de 1968. Archivo General de la Administración, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Carpeta 98549-765, Serie "Exposiciones Itinerantes".

[13] Nota del director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza, Miguel Ángel Abareda Agueras, elevada a la Secretaría Técnica de la Dirección General de Bellas Artes, donde afirmaba no haber recibido tres obras. AGA, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Carpeta 98549-765, Serie "Exposiciones Itinerantes".

[14] Ejemplo de ello es una carta de Manuel de Lorenzo, Rector de la Universidad Laboral Primo de Rivera de Sevilla, de 9 de noviembre de 1971, en la que se dirigía al Delegado Provincial, José Mª Benjumea, que a su vez notificó a González Robles la solicitud por parte del Rector de que la Universidad deseaba participar de "las exposiciones ambulantes de pintura que bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes circulan en España". Véase: AGA, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Carpeta 98549-765, Serie "Exposiciones Itinerantes".

receptora enviaba un breve informe a la Secretaría Técnica donde señalaba el número de visitantes y de catálogos vendidos o regalados a las autoridades el día de la inauguración.

En lo que respecta a las obras, se trataba de reproducciones a color realizadas mediante técnicas de impresión, generalmente la litografía offset. La alta calidad de las mismas fue descrita por los medios de prensa en múltiples ocasiones. En lo que respecta a los proveedores de las piezas, y en el caso concreto de la muestra picassiana, su procedencia fue diversa: del ámbito privado eran las reproducciones proporcionadas por la Sala Gaspar[15], galería barcelonesa asidua a la exposición del trabajo del malagueño. El Museo Picasso de Barcelona fue el organismo público encargado de engrosar las obras expuestas, mientras que la UNESCO hizo lo propio desde su posición internacional. Esta última contaba con un servicio central a modo de archivo donde conservaba los ejemplares de las reproducciones, que eran escogidas en base a "[…] tres criterios: la fidelidad de la reproducción en color, la importancia del artista y el interés de la obra original" (UNESCO, 1969: 13). Todo ello auspiciado por una legislación favorable a este tipo de intercambios diplomáticos (*Fig. 3*), que garantizaba la "[…] exención de todo derecho de aduanas, exención de toda restricción cuantitativa; exención de presentación de licencias de importación […]" (Ortiz, 1955: 244). La correspondencia existente entre Luis González Robles y Emilo Garrigues, Delegado Permanente de España ante la UNESCO, con René Mahou, Director General de la Organización de Educación, Ciencia y Cultura de la UNESCO, y Mme. J. Cuzelin, del Departamento de Desarrollo Cultural de la misma organización, nos habla de la asiduidad en las relaciones diplomáticas en lo referente al ámbito cultural[16].

4. CONSIDERACIONES FINALES

La propuesta metodológica con que hemos iniciado esta investigación pivotaba en torno al siguiente planteamiento: ¿fue el Museo Ambulante una herramienta más en el proceso de instrumentalización política de la cultura efectuada por el franquismo? Al responderla, es posible constatar las diversas y complejas ramificaciones de una actividad aparentemente sencilla como fueron las exposiciones itinerantes. En base a ello, este primer acercamiento al Museo Ambulante permite determinar el gran impacto que tuvo a nivel cultural, social y político, al tiempo que revela sus crípticas implicaciones en los ámbitos local, nacional e internacional.

En lo que respecta al factor social, la positiva respuesta por parte de la población rural es síntoma de una clara predisposición al consumo cultural, tal y como se desprende, además, de las solicitudes por parte de las Delegaciones Provinciales –que, por lo general, mostraron una clara preferencia por las manifestaciones artísticas más transgresoras, alejadas de la tónica academicista imperante en otras propuestas del MEN como las Exposiciones Nacionales–, y de los informes favorables en lo que se refiere a la afluencia de público. Esta connotación social es también apreciable en el sentido portátil y en la apertura de la institución museo al espacio público. La implicación de las diferentes ramas del propio Ministerio de Educación Nacional en su consecución benefició, además, el acceso a la cultura de una clase social que hasta entonces había sido ajena al desarrollo artístico del país. Todo ello es consecuencia de la liberalización del ministerio fruto, en buena medida, del mandato de Ruiz-Giménez y, especialmente, del impulso de la juventud seuísta de la década de los 50', alejada del integrismo católico, germen de la modernización cultural del país, y crítica con ciertos fundamentos ideológicos del franquismo.

En base a ello, el Museo Ambulante permite recrear una imagen fidedigna de su época, marcada por las agonales victorias del régimen en materia de política internacional. Iniciativas como ésta permitieron, así, potenciar la supuesta modernización y liberalización del país de cara a sus vecinos occidentales, para lo que fue útil y necesario el reciclaje de propuestas desarrolladas por las políticas culturales de la Segunda República. La calidad y novedad en lo que se refiere a los materiales –especialmente en el caso de las técnicas de reproducción de obras en color– y temas, supone un innegable avance en términos

[15] La información sobre los proveedores se deduce de las facturas encontradas en depósito del Archivo General de la Administración. Véase: AGA, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Carpeta 98549-765, Serie "Exposiciones Itinerantes".

[16] La correspondencia citada se encuentra en: AGA, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Carpeta 98549-726, Serie "Exposiciones Itinerantes".

de gestión cultural. El punto de ruptura de esta continuidad se encuentra en su significación ideológica y moral, patente tanto en el contenido de los catálogos, como en las noticias de prensa y en los libros editados por la Comisaría de Extensión Cultural. La retórica triunfalista y combativa que parecía haberse superado en la conciencia estética de los años 50' –y especialmente de cara al extranjero–, se mantuvo, sin embargo, en las exposiciones itinerantes, con independencia de su discurso expositivo. Parece que la naturaleza del público receptor determinó el mantenimiento de ese sentido paternal y adoctrinador, abanderado del discurso de la unidad nacional, construido sobre el recuerdo de la España imperial del Siglo de Oro. En suma, el Museo Ambulante fue el reflejo de las contradicciones internas del régimen, al tiempo que imagen del contexto político de la época y de las ambiciones del franquismo de cara al ámbito internacional. Su análisis permite, así, añadir un fenómeno más a la lista de ejemplos que demuestran la materialidad del proceso de instrumentalización política de la cultura que caracterizó el período dictatorial.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1941). "El Museo Pedagógico Nacional", en Revista de Educación Nacional. No 3, marzo 1941, pp. 58-88.

ANÓNIMO (1953). *Una obra de extensión cultural*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

ANÓNIMO (1954). "La Educación en las revistas. Bellas Artes. Los museos y la educación", en Revista de Educación Nacional. No 23, julio-agosto 1954, p. 213.

BOZAL, V. (1976). *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: A. Corazón.

CALVO SERRALLER (dir.) (1985). *Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana, Ministerio de Cultura.

CÁMARA VILLAR, G. (1984). *Nacional-Catolicismo y Escuela. La Socialización Política del Franquismo (1936-1951).* Madrid: Editorial Hesperia.

CANALES SERRANO, F. A. (2012). "Falange y Educación: el SEPEM y el debate sobre el bachillerato en los años cuarenta", en Educación XX1. Volumen 15, no 1, enero 2012. Disponible e https://doi.org/ 10.5944/educxx1.15.1.157 (Última consulta: 27 de enero de 2020).

CRESPO MACLENNAN, J. (2004). *España en Europa, 1945-2000. Del ostracismo a la modernidad*. Madrid: Marcial Pons.

COSSÍO, M. B. (1934). *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933*. Madrid: S. Aguirre Impresor.

DENIS, N. (2006). "El Museo del Pueblo" en OTERO URTAZA, E.; GARCÍA ALONSO, M. (eds.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, pp. 326-362.

GARCÍA F. CASTAÑÓN, J. (1948). "Las bibliotecas de misiones pedagógicas" en Revista Española de Pedagogía. No 21, enero-marzo 1948, pp. 71-76.

GARCÍA MORALES, J; ESTEVE BARBA, F. (1955). *Las exposiciones viajeras de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Separata del no. 30 del Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

GRACIA, J. (1996). *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962).* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

__(2006). "Proceso evolutivo o "crisis y conversiones": los años cincuenta y el viejo falangismo" en JULIÁ, S. (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, pp. 319-344.

GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1954). "Esquema de la pintura contemporánea" en *Primera exposición antológica de reproducciones de pintura contemporánea. Del Impresionismo al arte abstracto*. Madrid: Departamento Nacional de Cultura de la Delegación Nacional de Educación de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.

GONZÁLEZ BERTOLÍN, A.; SANZ PONCE, R. (2018). "Excluyentes" y "comprensivos". Joaquín Ruiz-Giménez y los orígenes de la extensión de la Enseñanza Media en España", en Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació. No 32, julio-diciembre 2018, pp. 89-113. Disponible en http://dx.doi.org/10.2436/20.3009.01.210 (Última consulta: 9 de enero de 2020).

IBÁÑEZ MARTÍN. J. (1950). *Diez años de servicios a la cultura española, 1939-1949*. Madrid: Editorial Magisterio Español.

JIMÉNEZ, S. (1954). "Un Museo Portátil", en JUVENTUD. No 537, febrero-marzo 1954, p. 11.

ORTIZ DE SOLÓRZANO, J.M. (1955). "Reseña de Libros. *Acuerdo destinado a facilitar la circulación internacional de materiales audiovisuales de carácter educativo, científico y cultural*. Unesco. París, 1954; 24 páginas", en Revista de Educación Nacional. No 29, marzo 1955, pp. 243-244.

PERRY, R. E. (2017). "Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions" en The Art Bulletin. Volumen 99, no 2, agosto 2017, pp. 166-185. Disponible en http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2017.1252611 (Última consulta: 19 de marzo de 2020).

RUIZ-GIMÉNEZ, J. (1954). *Diez discursos*. Madrid: Publicaciones de Educación Nacional, Gráficas Orbe.

ÚBEDA, J. (1954). "Crónicas. Comisaría de Extensión Cultural", en Revista de Educación Nacional. No 25, noviembre 1954, pp. 103-106

UNESCO (1965). *Les expositions temporaires et itinérantes.* París: Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

__(1969). *Catalogue de reproductions de peintures 1860 à 1969; catalogue of reproductions of paintings 1860 to 1969; catálogo de reproducciones de pinturas 1860 a 1969*. 9ª ed. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

ALFREDO PIRRI Y LA LUZ: DEL ICONO LOCAL A LA RECUALIFICACIÓN TERRITORIAL

Alfredo Pirri and the light : from local icon to territorial requalification

Fernando Moral Andrés
Universidad Nebrija (Madrid)
fmoral@nebrija.es

Resumen

Alfredo Pirri es uno de los artistas más destacados dentro del panorama europeo cotemporáneo, si bien, escasamente reconocido dentro de nuestras fronteras. Afincado en Roma pero nacido en Cosenza ha desarrollado una prolífica carrera que ha implicado la exhibición de su trabajo en importantes instituciones culturales como la Biennale Internazionale de Venezia o P.S. 1 de Nueva York. Su actividad ha superado los límites del lienzo o del museo para alcanzar emblemas arquitectónicos como el Palazzo Altemps o los Foros Imperiales de la capital transalpina. En este recorrido, la luz presenta un acentuado protagonismo. Una materia entendida por el autor desde diferentes perspectivas e intentando que altere, de forma definitiva, diferentes lugares. Pirri intuye en ámbitos comunes, intrascendentes, vías de cambio que los modifique. El artista, de manera rigurosa, y arriesgada, las recorre para configurar una nueva realidad. Interviene en diferentes escalas pero siempre con un destino social, de orden local o territorial. *In faccia al cielo*, *Macchina per anime*, *Idra* y *MV2012* son los nombres de aquellos proyectos que estudiaremos con el fin de presentar parte del trabajo y de las estrategias que plantea Alfredo Pirri para construir una nueva realidad iconográfica y pública. Unos trabajos de frontera entre el arte y la arquitectura, entre el espacio inmediato y el destinado al conjunto de la ciudadanía.

Palabras clave

Alfredo Pirri, luz, regeneración, ciudad pública.

Abstract

Alfredo Pirri is one of the most prominent artists within the European contemporary scene, although scarcely recognized within our borders. Based in Rome but born in Cosenza, he has developed a prolific career that has involved the exhibition of his work in important cultural institutions such as the Biennale Internazionale de Venezia or P.S. 1 from New York. His activity has exceeded the limits of the canvas or the museum to reach architectural icons such as the Palazzo Altemps or the Imperial Forums of the transalpine capital. On this tour, the light exhibits a pronounced prominence. A material, understood by the autor, from different perspectives and trying to, permanently, alter different places. Pirri intuits in common, inconsequential, areas, ways of change that modify it. The artist, in a rigorous and risky way, goes through them to configure a new reality. He works on different scales but always with a social destination and across local or territorial frame. *In faccia al cielo*, *Macchina per anime*, *Idra* and *MV2012* are the names of those projects that we will study and trying to show his work and strategies that Alfredo Pirri manages to build a new iconographic and public reality. These proposals define a border between art and architecture, between the immediate space and the one destined to the whole of the citizenship.

Keywords

Alfredo Pirri, light, regeneration, public city.

La definición del espacio público responde al desarrollo de diferentes dinámicas, protocolizadas o inciertas. Todas ellas son complejas y, en última instancia, la ciudadanía será quien las valide o altere, con mayor o menor virulencia. La sociedad es capaz de realizar cambios no esperados que crean una nueva realidad (Moral, Merino, 2018: 271). Alfredo Pirri, inicialmente formado en el campo de la pintura, es uno de los artistas contemporáneos italianos que, con sus obras, ha propuesto y participado en la definición de relevantes espacios urbanos y territoriales para una sociedad actual. De forma aislada o colaborativa su producción supera los límites canónicos de la pintura, también de la escultura e incluso de la arquitectura. Una parte de su creación ha sido expuesta en MACRO Testaccio, Biennale Internazionale di Venezia y P.S.1 a modo de breve relación institucional. También sus intervenciones han participado de ámbitos como la Villa Medici en Roma (Carpi de Resmini, Pratesi, 2017: 120). Su obra liga, en un buen número de ejemplos, el lugar, el tiempo y la memoria. Podemos citar una secuencia significativa donde se verifica lo anterior como *Passi,* nombre de una serie de intervenciones, fundamentalmente en edificios patrimoniales, donde emplea estructuras de espejos rotos que cambian la percepción del lugar y la vivencia del mismo. Unos trabajos transformadores, entre otros, del Palazzo Te, Mantua y la Centrale Elettrica di Daste e Spalenga en Bergamo (Carpi de Resmini, Pratesi, 2017: 143). Podría señalarse como la intervención característica de esta serie la llevada a cabo en la Galeria Nazionale de Arte Moderna de Roma (Rorro, 2012: 24). Una selección mínima de esculturas figurativas de la colección permanente, se depositaron sobre la rota superficie espejada. Contenedor y contenido se vieron afectados por el trabajo de Pirri en el espacio central del edificio.

El trabajo del artista nos sitúa ante diferentes escalas de proyecto, de intervenciones que, gradualmente, incrementan su dimensión y la relevancia que pueden llegar a alcanzar dentro del imaginario de la sociedad que los recibe. Obras que, con independencia del promotor, presentan una impronta pública. En este punto podríamos abrir una nueva cuestión: cómo las intervenciones de Pirri implican una cualificación de elementos y lugares que, en cierto punto, sólo se viven desde rutinas o inercias ancladas en el tiempo.

Sus proyectos titulados como *In faccia al cielo,* Catania (2008), *Macchina per anime* e *Idra,* Matera (2013-2019) y *MV 2012* nos presentan esa realidad, dimensionalmente evolutiva, que deriva en la configuración de una nueva realidad iconográfica y espacial.

1. IN FACCIA AL CIELO Ó LA LUZ ARQUITECTÓNICA

La Fondazione Brodbeck inicia su recorrido en 2007, por la iniciativa personal del Paolo Brodbeck, centrada en la difusicón del arte contemporáneo. Sus dependencias ocupan, parcialmente, unas antiguas instalaciones industriales en el barrio de San Cristoforo de la ciudad siciliana de Catania (Brodbeck, 2020). Unos almacenes caracterizados por un perímetro pétreo, alguna fábrica cerámica, con unos enfoscados desconchados y con mínimas aperturas. Sus dimensiones y elementos constructivos, contrastan fuertmente con el caserío que lo circunda: edificaciones de planta baja y primera que caracterizan el barrio de forma mayoritaria.

En líneas generales, el edificio y sus diferentes zonas mantienen una apariciencia similar a aquel que legaron los últimos comerciantes y productores que lo ocuparon conforme sus fines originales. Un hecho que lo vincula, al menos conceptualmente con situaciones similares que podemos localizar en la geografía europea como puede ser la Tabacalera madrileña, si bien su sistema de gestión y alcance social no es equiparable. Los muros constatan una decrepitud que sólo la inclusión de unas luminarias nuevas ayuda a situar la intervención en nuestro tiempo presente.

Alfredo Pirri presenta su trabajo dentro de la colección de forma conjunta con piezas de Titina Maselli y Mario Nigro por citar algunos referentes. En 2008 el artista italiano propone la intervención en la galería central de la sala bajo el título *In faccia al cielo.* Plantea la perforación de un óculo en su techo que introduciría la luz natural, verticalmente, desde el techo y sobre una instalación permanente que el propio Pirri ejecutaría sobre una parte del suelo de la sala. Un importante orificio cuadrado atravesaría el forjado de cubierta rompiendo la claridad, natural y tenue, característica del ámbito y creando un punto singular en el conjunto de la Fundación. Al igual que Gordon Matta-Clark, ataca la solidez del edificio, pero con ciertas diferencias relevantes. El italiano no actúa pensando en una obra efímera destinada a

ser registrada en diferentes soportes audiovisuales antes de la desaparición definitiva, como el arquitecto-artista estadounidense (Vasconcellos, 2013: 96). La transformación del lugar vía cualquier demolición no es el vector principal de la propuesta, ni en un nivel conceptual, ni estético, si bien, ambos personajes sí comparten, en varios trabajos, lo que Matta-Clark apuntaba a mediados de los años 70 del siglo pasado: "(…) no quiero crear un campo de visión, de conocimiento totalmente nuevo. Quiero reutilizar el viejo, el marco existente de pensamiento y vista" (Walker 2016: 174). El contexto, en toda su extensión, sí es determinante en esta propuesta mediterránea. La perforación es uno de los dos elementos que constituyen el proyecto. Una demolición que dialoga con las goteras y demás oquedades que se localizaban en las dependencias industriales y que hacían de los haces de luz los protagonistas de un predio oscuro. Frente al deterioro de los sistemas constructivos que definen la edificación, Alfredo Pirri propone la ejecución de un hueco proyectado, que seccionará vigas, y que cobrará pleno sentido con la superficie reflexiva que se instalará bajo él y que completará la intervención.

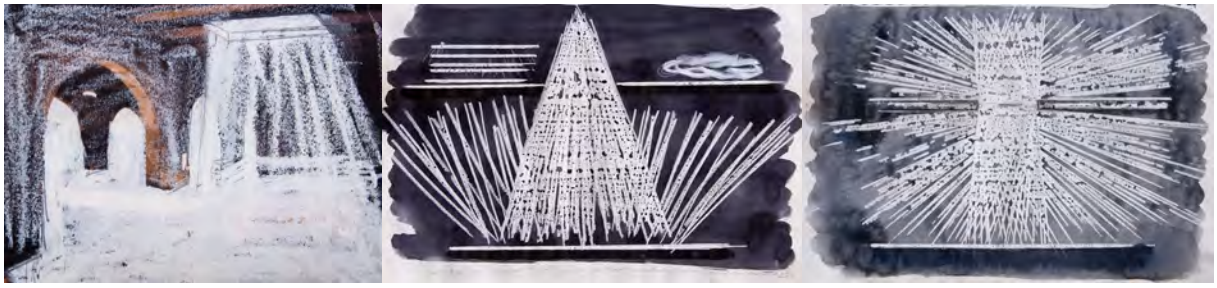


Fig. 1 - In faccia al cielo (F. Brodbeck). Fuente: Archivio A. Pirri (2008)

Estamos ante un proyecto ligado con la serie *Passi*, cinco años después del inicio de la misma, pero en el que la cuestión lumínica alcanza una mayor transcendecia que la conformación de una nueva imagen multiplicadora del lugar encontrado. El proyecto estructurado por dos elementos, óculo y superficie, transforma la totalidad del ámbito, por la exacerbación de un material, mínimo en origen, la luz y por la configuración de un hito dentro de una edificación carente, de forma deliberda, de relevancia espacial alguna. En 1997 Pirri desarrolló la muestra inaugural de la Fondazione Volume!, una pequeña sala romana donde lo decrépito caracterizaba todas las dependencias y la luz artificial se empleaba de una forma alambicada (Carpi de Resmini, Pratesi, 2017: 58). Frente a la intervención de la capital, el proyecto para Brodbeck es más contundente en el planteamiento y la escala de trabajo. Los haces luminosos son el elemento determinante en ambos casos pero con diferencias radicales en su tratamiento. Georges Didi-Huberman reflexionando sobre las últimas notas de Aby Warburg apunta lo siguiente: "el arte de la memoria a veces da brotes, incluso frutos, allí donde menos se espera" (VV. AA., 2011: 69). Pirri, en Catania, propone, no solo una nueva pieza de arte, también un nuevo ámbito arquitectónico partiendo de una situación edilicia menor, incluso deleznable. El trabajo planteado por el autor formalizaría un nuevo lugar.

2. MACCHINA PER ANIME, IDRA Ó LA LUZ URBANA

Macchina per anime es un proyecto elaborado en colaboración con el doctor Salvatore Rainò y que formaría parte de la candidatura, concedida en 2014, para que Matera fuera durante 2019 Capital Europea de la Cultura. Dentro del conjunto de actividades que definían la capitalidad cultural italiana se encuadraba en la iniciativa Matera Alberga, comisariada por Francesco Cascino, y que vinculaba el arte con diferentes hospederías de la ciudad. Las obras de Filippo Riniolo, Georgina Starr, Dario Carmentano, Giuseppe Stampone y Salvatore Arancio, junto a la de nuestro protagonista, evitarían los museos, las galerías para transformar diferentes hoteles y albergues (Matera, 2019). Si parte de la obra de Starr llevaba por título *The Eternal Ear* (Starr, 2019) la reflexión de Pirri abordaría otro sentido, volvería a tener la vista y la luz como ejes determinantes.

El proyecto, que unió a Alfredo Pirri con el Dr. Rainò, parte de la definición de una pieza singular a caballo entre una clepsidra y un caledoscopio que se instalaría, repetitivamente, dentro de diferentes cisternas, construcciones singulares dentro del patrimonio característico de la población. Se fabricaría un elemento de 3,80 metros con geometría de prisma octogonal, con variación en la embocadura y en su base,

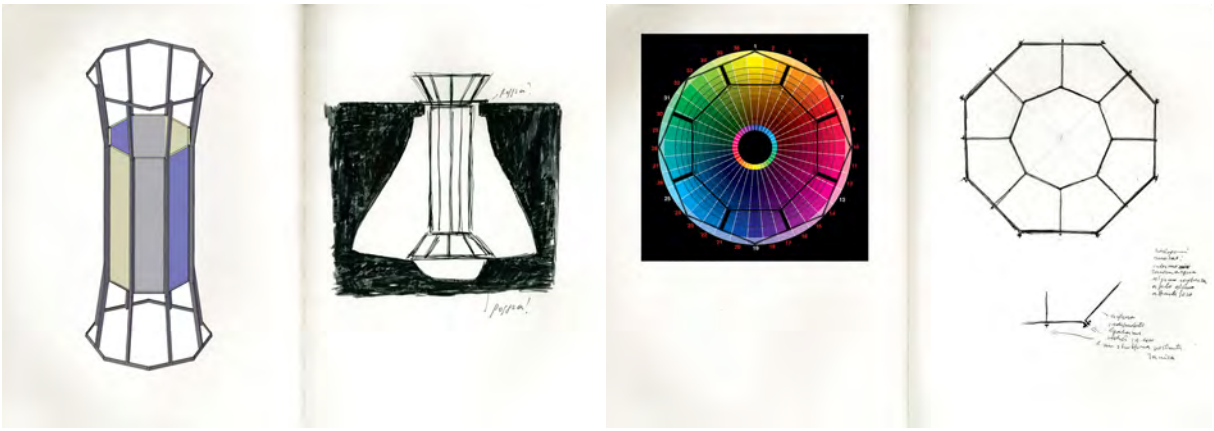


Fig. 2 - Macchina per anime (Matera). Fuente: Archivio A. Pirri (2014)

materializado con metal, cristal, agua y sistemas de bombeo electrónicos (Pirri, 2020). Este dispositivo es capaz de generar un vórtice donde el agua sea protagonista. Un agua característica del elemento escultórico y que adquiere una nueva lectura y un nuevo valor, el artístico, dentro de una cavidad donde el líquido elemento se almacenaba como garante de la vida en la ciudad. Un proyecto que transformaría, parcialmente la lectura histórica del área de los Sassi, genuino núcleo fundacional del asentamiento. La red de aljibes, gestionada por un hotel local, sería cualificada con nuevos cuerpos llamativos tanto para el viadante de la urbe como para el visitante alojado. Una estructura para "mantener y expandir el sistema de cisternas para que se convierta realmente en una "máquina" que se ponga al servicio de la creatividad y del bienestar del alma." (Pirri, 2020). Las antiguas cavidades serán reprogramadas como espacios destinados a la cromoterapia, la musicoterapia, la meditación o a albergar una biblioteca. La intervención transforma el patrimonio histórico en un lugar reactivado desde las demandas actuales.

Tras un largo periplo, en última instancia, Alfredo Pirri construye *Idra.* Se trata de una intervención dentro de uno solo de los aljibes, dentro de un hotel y donde la luz y el reflejo vuelven a ser los protagonistas. El proyecto abandona la sofisticación de la columna y el vórtice para destilar una proposición sutil pero, igualmente, singular. Una obra destinada a servir a los idénticos propósitos, la creatividad y el bienestar



Fig. 3 - Idra (Matera). Fuente: Archivio A. Pirri (2019)

del espíritu. Tres elementos conforman la obra: una superficie de espejos rotos dispuesta en el fondo del aljibe. Una luz en el perímetro de la misma y una tapa de cristal, con plumas entre sus láminas, de diámetro mayor que el brocal del pozo y que filtra la luz, desde el exterior al interior y viceversa. Una propuesta que, atemperadamente, entra en una cierta resonancia con el Museo en Silkeborg, 1963, del arquitecto Jorn Utzon y destinado a acoger la obra del artista Ager Jorn. Dos experiencias marcadas por esta realidad a caballo entre la superficie y lo subterráneo.

Pirri crea un elemento nuevo que actúa de filtro, de cordón umbilical entre el mundo exterior y el mundo subterráneo: “Para mí, en Matera todo sucede debajo de la superficie de la carretera. Dos tráficos fluyen paralelos e indiferentes entre sí: el tráfico de superficie con luces y calles empedradas y el de abajo, vibrante con gorgonas y astillas rotas”.

Macchina per anime e *Idra* se distancian una franja de, aproximadamente, cinco años. La historia, el lugar, el promotor se han mantenido pero la respuesta dada, es diferente en cuanto a su desarrollo formal pero no así en cuanto a sus esencias: la luz como materia constructora de una nueva realidad. Una intervención centrada en el espacio “entre”. Una actuación que deviene en una reflexión sobre cuáles son las relaciones, persona-espacio y donde la gravedad funciona para mantenernos como “sujetos” de la arquitecura tal y como indica Stephen Walker (Walker 2003:175). Una porpuesta que articula un lugar nuevo con restos del pasado y funcionalidad actual. Pirri arma una obra donde se logrará el sentido pleno de la misma con la participación de la sociedad en ella.

3. MV2012 Ó LA LUZ TERRITORIAL

En el año 2012, Alfredo Pirri propone una de sus intervenciones de mayor envergadura: *MV 2012*. Un desarrollo parástio a una de la línea de alta tensión entre las ciudades de Benvento y Foggia. Planteaba la posibilidad de transformar un tendido eléctrico en una construcción “monumental”. Una operación que nos conduce a la Torre de Radio de Shabolovka de Vladimir Shukov proyectada en 1919 (Khan-Magomedov, 2011:94) y a la relevancia de la infraestructura artificial como agente de cambio territorial. *MV2012* se inspirada en los trabajos de Nikola Tesla, Lev Sergeyevich Termen y Semyon Davidovich Kirlian. Tres nombres que unen su desarrollo vital con la experimentación y el trabajo con la energía, la misma que discurrirá por las citadas torres metálicas. El artista aboga por superar la única lectura técnica de estas construcciones para crear un nuevo paisaje cualificando las citadas piezas desde una óptica, arcaica, simbólica, totémica (Pirri, 2020). La irrupción de estos cuerpos en el territorio, por entidad, escala y contraste con lo existente, altera la lectura del mismo. La intervención plantea la inserción de estructuras geométricas luminosas, análogas a las celosías estructurales que arman las pilonas. Elementos artificiales, ambos, que construyen un diálogo ajeno al del contraste entre la naturaleza y la teconología que, entre otros, Mario Merz hacía notar en algunos de sus iglús donde el neón condicionaba la presencia y comprensión de la obra (Stiles, Selz, 2012: 695). Nuevos cuerpos, localizados en posiciones estratégicas que enfatizan una lectura casi antropomórfica derivada de la unión de todos los componentes, los específicos del tendido, los añadidos por el autor y el propio paisaje que recepeciona la totalidad de la operación. Reflexiona al autor sobre la materia del proyecto de la siguiente manera: “Entender la energía eléctrica no sólo como un servicio, sino como algo poderosamente abstracto. Algo, a la vez, real y espiritual, científico y mágico”.

El proyecto afectaría a un trazado importante, los materiales empleados enfatizarían el contraste con los existentes y por la noche, la luz los activaría de manera notoría, confirgurando un nuevo volumen y por extensión, un nuevo objeto. Unos enclaves destinados, de forma teórica, a la ocupación por parte del público que los aviste.

Una propuesta que contradice la consieración de Walter de Maria a propósito de este tipo de intervenciones y de su obra *Lightning field*: “Isolation is the essence of Land Art” (Stiles, Selz, 2012:633). Pirri propone crear un territorio abierto a la participación. Unas nuevas mallas lineales donde poder entrar, desde donde poder observar y ser observado (Pirri, 2020). Las palabras de Hans Haacke del año 1968 ayudan a comprender la noción de “sistema” que define este proyecto planteado por el italiano:

una 'escultura' que reaccione físicamente a su entorno ya no ha de mirarse como un objeto. El conjunto de factores externos que la afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente. Por tanto, se fusiona con el entorno en una relación que se comprende mejor como un "sistema" de procesos interdependientes. Esos procesos evolucionan sin empatía por parte del espectador. El espectador se convierte en un testigo. Un sistema no se imagina, es real" (Lippard, 2004: 74).

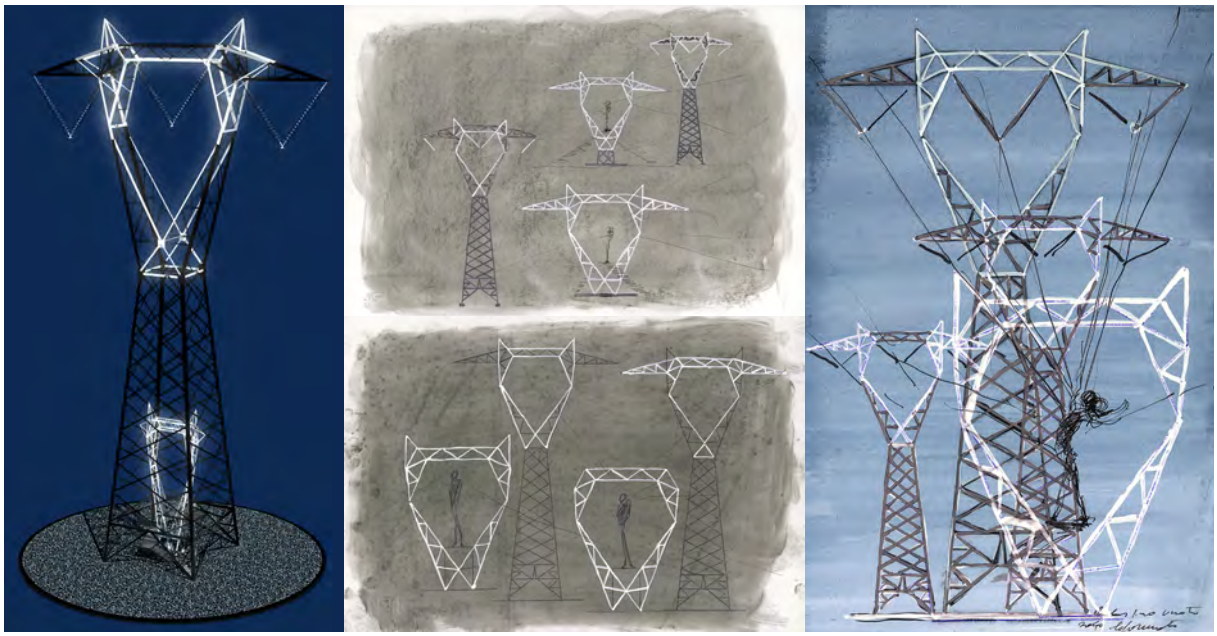


Fig. 4 - MV2012 .Fuente: Archivio A. Pirri (2012)

La obra física debería completarse con una plataforma de orden pedagógico y que difundiera en las regiones afectadas por la intervención diferentes seminarios centrados en los científicos referentes para el proyecto y bajo el lema doble de "Electromagnetismo y magia" (Pirri, 2020). Esta propuesta adicional refuerza la vertiente social de un proyecto vinculado a un territorio y a sus habitantes transformándolos de espectadores en agentes partícipes.

4. LA LUZ COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN: DEL OLVIDO A LA RELEVANCIA

En el año 2005, Alfredo Pirri y Miroslaw Balka protagonizaron la muestra *Vis à vis* en la Fondazione Volume! En este punto cobra especial relevancia el siguiente texto de Lynne Cooke al respecto de una intervención del polaco en el Monasterio de Silos, Burgos: "(…) Balka ha ligado una profunda sensibilidad sobre la especifidad (…) cultural de cada lugar con una respuesta de base fenomenológica a sus singulares cualidades de espacio y de luz" (VV.AA., 2011:25). Las intervenciones del autor italiano, aquí presentadas, también podrían sostener la afirmación realizada por la comisaria australiana.

Los proyectos de Pirri cambian lo cotidiano o lo, aparentemente, convencional, en una nueva y, cualificada, realidad dede el conocimiento profundo del contexto de partida. En esta secuencia hemos podido localizar algunas estrategias que se fundamentan, por un lado, en una realidad existente y por otro en el empleo de un material específico: la luz. Las propuestas emplean, insistentemente, este elemento para articular una nueva definición espacial en cada una de las diferentes escalas de intervención. En Catania, un lugar, especialmente lógrobe y con una fuerte condición isótropa, se transformaría en una nueva arquitectura, jerarquizada mediante una intervención que altera la realidad existente mediante una demolición parcial al tiempo que aparece un cuerpo extraño como complemento de dicha destrucción parcial. Ambas acciones están orientadas a la configuración de un canal de luz y a la reflexión del mismo, alterado, quebrado, en un espacio que no fue planteado para esta misión, en su origen, constructivo y funcional. En Matera, la historia puede ser reactivada gracias, nuevamente, a una pieza artística que

potencia la luz como un elemento que singulariza el elemento que ocupa, tanto en su espacio original como en su área de influyencia. Pirri trabaja con una suerte de filtro lumínico que liga la ciudad con sus elementos fundacionales. Define una nueva realidad de orden urbano. En Benevento muta un elemento industrial, un producto seriado en un enclave lineal y de orden territorial. Una secuencia de hitos a modo de miliarios, casi de orden mitológico, que podrían articular un territorio de 100 km donde la tierra dejaría de ser la base de una infraestructura para ser la plataforma sobre la que se eleva una nueva pieza artística abierta a toda la ciudadanía y regida por una luminosida cambiante a lo largo del día.

Estas obras de Alfredo Pirri denotan la sensibilidad del autor para intuir cómo aquello que está habitualmente soslayado puede adquirir una nueva dimensión a través de ese trabajo que alcanza la memoria del lugar, la función del mismo y su realidad física. Unos proyectos, conceptualmente complejos y de importante relevancia social. Alfredo Pirri plantea la configuración de una nueva realidad pública desde la obra artística.

BIBLIOGRAFÍA

CARPI DE RESMINI, B.; PRATESI, L. (ed.) (2017). *Alfredo Pirri, i pesci non portano fucili.* Macerata: Quodlibet

KHAN-MAGOMEDOV, S. (2011). *Vladimir Shukhov.* Moscow: Sergey Gordeev.

LIPPARD, L. (2004).*Seis* años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Akal.

MORAL ANDRÉS, F.; MERINO GÓMEZ, E. (2009). "Cartografías urbanas: la representación gráfica del conflicto en los espacios públicos" en *EGA- Expresión Gráfica Arquitectónica,* No. 32, pp. 262-273.

NIETO, F.; SOBEJANO, E. (2004). *UTZON: MUSEO DE SILKEBORG 1963 "ARQUITECTURAS AUSENTES DEL SIGLO XX Nº 22".* Madrid: Ministerio de Vivienda.

RORRO, A. (ed.) (2012). *Alfredo Pirri. Passi 2003-2012.* Pistoia: Gli Ori.

SOLFA, M. (2009). "Arte, arquitetura e transformaçoes urbnas na obra de Gordon Matta-Clark" en *Anais do V EHA – "Vinte Anos de História da Arte na UNICAMP: Caminhos Percorridos e a Percorrer"*: V. 1, pp. 420-426.

STILES, K.; SELZ. P. (2012). *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists´ writings.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

VV.AA. (2011). *Miroslaw Balka ctrl.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VASCONCELLOS, J. (2013). "A Anarcoarquitetura de Gordon Matta-Clark: autonomismo político e ativismo estético" en *Arte & Ensaios*, anno XX, No. 25, maio 2013, pp. 88-99.

WALKER, S. (2003). "Baffling archeology: the strange gravity of Gordon Matta-Clark´s experience - optics" en *Journal of Visual Culture*, Vol. 2(2), pp. 161-185.

Página oficial de Alfredo Pirri. Disponible en *https://www.alfredopirri.com/* (última consulta: 20 de marzo de 2020).

Página oficial de Fondazione Brodbeck. Disponible en *http://www.fondazionebrodbeck.it/eng/* (última consulta: 5 de marzo de 2020).

Página oficial de Matera 2019. European Capital of Culture. Disponible en *https://www.matera-basilicata2019.it/en/* (última consulta: 24 de febrero de 2020).

Página oficial de Georgina Starr. Disponible en *http://georginastarr.com/Georgina-Starr-Matera-Alberga-2019.htm* (última consulta: 9 de febrero 2020).

Este trabajo ha contado con el soporte de las Becas de Investigación de la Universidad Nebrija en el extranjero (Sapienza – Università di Roma).

Este texto está vinculado a los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D+i Generación de Conocimiento 2018: Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio), (Ref. PGC2018-094351-B-C43) Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

JOAN JONAS REPIENSA EL ESPACIO

Joan Jonas rethinks space

Paula Nogueira Ramos
Universidade de São Paulo
paula.nogueiraramos@usp.br

Resumen

Interesada en matizar la relación de las mujeres con el espacio urbano desde una perspectiva artística, el texto se presenta, a principio, como una mirada subjetiva a las performances y experimentaciones de Joan Jonas en los lugares púbicos y vacíos de Nueva York de los años setenta. Las especulaciones son basadas en el retrato de la época, principalmente en los elementos que forman la base de la comunidad artística que estuvo situada en los barrios de Manhattan en el período. Buscamos dar visibilidad a cuestiones que abarcan de modo poco evidente las distintas formas de ocupación del espacio propuestas desde las indagaciones de algunas mujeres creadoras. El texto busca poner en diálogo personas como Jonas y Audre Lorde, mujeres que habitaban el mismo contexto pero que vivían la diversidad presente en las comunidades sociales y artísticas. Sus miradas y comprensiones del lugar público, el mundo en que habitan y cómo lo imaginan vivir en ello se muestran a través de la poesía y de la performance.

Palabras clave

Joan Jonas, performance, espacio público, Nueva York, 1970.

Abstract

Interested in investigating from an artistic perspective the relationship of women in urban space, the text is presented as a subjective point of view on performances and experimentations of Joan Jonas in the public and empty places of New York in the 1970s. The speculations are based on the social conditions, mainly on the artistic community that was located in the neighborhoods of Manhattan in the period. We seek to give visibility to unusual issues presented in the different forms of space occupation proposed from some women creators. The text put into dialogue artists like Jonas and Audre Lorde, women who lived in the same period, but in different contexts due to the diversity in their social and artistic communities. Their views and understandings of the public place are shown through poetry and performance.

Keywords

Joan Jonas, performance, public space, New York, 1970.

1. EL ESPACIO COMO ENCUENTRO Y EXPERIENCIA DE LAS MUJERES

Muchos relatos sobre el espacio hecho por artistas mujeres, cineastas, escritoras, poetas, tienen la capacidad de sumergir el lector o el espectador en el momento presente de la narrativa, aunque esta se pase en el pasado. Pienso ahora, por ejemplo, en la obra *Só garotos* (2010), de Patti Smith, en que además de exponer su relación con otras personas, lo hace desde el encuentro con el lugar donde este sucede. También en la melancolía de los lugares descritos por Natalia Ginzburg en *Léxico familiar* (2018), puesto que el modo de acercamiento al espacio no ocurre apenas por sus características formales, pero sobre todo por la tristeza o la alegría que este espacio transpira. De otro modo, pienso en las palabras de Conceição Evaristo en *Becos da memória* (2018), que nos va poniendo al presente las historias y espacios reiteradamente borrados por la acción de las personas blancas. Mapear los espacios desde las experiencias de las mujeres es diferente de hacerlo en relación al campo de la arquitectura o del arte urbano, disciplinas a veces demasiado concretas, formalistas y reacias a la emoción y experiencias propias de las propuestas que aquí vamos a explorar.

Cuando reflexiono sobre qué tendrían en común la performance y la poesía, o por qué suena interesante ponerlas lado a lado al menos en esta investigación, pienso en la revelación del espacio por la presencia del cuerpo femenino como algo que me interesa tomar como punto de partida. Como si el cuerpo y el espacio reaccionasen el uno al otro, esto es, el lugar sería marcado por la materialización de la experiencia de las mujeres. Por lo tanto, percibo que esa relación puede presentarse en imágenes: tanto en la forma fotográfica de una performance, cuanto a través de la literatura. Las mujeres sobre las cuales me refiero en el texto, no están solamente imaginando y (re)creando el espacio –aunque también lo hacen– pero lo están experimentando y de hecho viviendo allí.

Algunas teóricas, historiadoras y críticas del arte también me ayudan a dibujar los problemas que rodean en esta investigación. En *Atlas of Emotion* (2007), por ejemplo, Giuliana Bruno asocia emoción al desplazamiento. Toda la arquitectura sería construida para ser vivida en movimiento. Los jardines, las ciudades, los paisajes existen para ser sentidos a través de nuestros cuerpos en jornadas y atravesamientos. Delante del mundo globalizado y de la compresión del espacio-tiempo, Doreen Massey crea el concepto de la *geometría del poder*, en que las diferencias sociales que distinguen la diversidad de los grupos y de los agentes de la circulación determinan los distintos flujos, movimientos y posicionamientos en la grande red. “Tanto la movilidad cuanto el control sobre ella, reflejan y refuerzan el poder” (Massey, 2008: 180, mi traducción). Estamos, así, intentando conciliar emoción y experiencia a las cuestiones de raza, clase y género.

La idea que busco desarrollar es de que la ocupación de los espacios públicos por la obra artística de las mujeres, puestas en evidencia en ese texto, es significativa para entender los lugares desde el punto de vista histórico, personal, político y social. Lo haremos principalmente desde la obra de la estadunidense Joan Jonas, en paralelo con los trabajos de otros/as creadores/as que también empezaban su carrera en el comienzo de los años setenta en Nueva York. Jonas no está sola en ese texto, ya que la propia naturaleza de su obra fue considerablemente colectiva. Me gustaría analizar las obras por su sesgo estético, desde sus lenguajes artísticos, pues las elecciones de sus medios son también determinantes para los desarrollos que los posicionamientos sociopolíticos tendrán en las actuales reflexiones de la historia del arte. Por lo tanto, lo que intentaré hacer aquí es mapear, con emoción e inmersión, los enclaves experimentados y vividos por artistas, como Joan Jonas, en la década de los setenta, en todo lo anacrónico y especulativo que pueda resultar este relato.

2. ¿AUDRE LORDE Y JOAN JONAS PODRÍAN DIALOGAR?

La explosión generada por la lectura de los ensayos y conferencias de Audre Lorde, poeta, feminista, negra y lesbiana, en *Irmã Outsider* (2019), escritas a lo largo de las décadas de setenta y ochenta en Nueva York, me hace mirar de otro modo para el sitio en que ocurrieran las obras de Joan Jonas en que analizo aquí. Parece evidente, por tratarse de una mujer negra y de una mujer blanca, pero me pregunto: ¿cómo es posible ser tan distintas las experiencias de ambas en las calles de Nueva York en el mismo periodo? Y en seguida, reconsidero la pregunta, ¿qué podrían tener en común? En aquel

momento, ambas estaban vinculadas a las instituciones de enseñanza y de arte al mismo tiempo en que se situaban fuera de ellas. Audre Lorde intentaba sobrevivir de la poesía cuando fue invitada para ser profesora del Departamento de Inglés del Programa de Escritura Search for Education, Elevation, and Knowledge (SEEK), de la City University of New York. Pero en la medida en que describe el modo de relación de las mujeres negras jóvenes con las calles de Nueva York en los setenta expone su rabia, cuando se recuerda de la recomendación de no caminar a solas por la noche en las calles de Hartford, o cuando afirma que eran las hijas de las mujeres negras las que ocupaban la calle 42, lugar de prostitución en la región de la Broadway en Manhattan (Lorde, 2019: 139).

Simultáneamente, Joan Jonas vuelve a Nueva York a finales de los sesenta, después de terminar sus estudios en escultura y historia del arte, y se muda a Tribeca, al sur de Manhattan. En 1970, hace lo que sería su primera performance en un espacio abierto, *Jones Beach Peace,* después de las *Mirror Pieces* (1968 e 1969) que fueran presentadas tanto en espacios cerrados en la New York University, como al aire libre en el campus de la Bard College al norte de Nueva York. Un año después que Jonas estuviese con sus amigos y performers[1], en Jones Beach, una playa vacía de Long Island ubicada al leste de la isla de Manhattan, Audre Lorde escribe la poesía *New York City* (1971) y presenta estos versos en la segunda estrofa:

> No queda nada hermoso en las calles de esta ciudad.
> He llegado a creer en la muerte y la renovación por el fuego. (Lorde, 1993: 135, mi traducción)[2]

Al citar Lorde en el presente ensayo tengo la intención de exponer que, al hablar de la obra de una artista blanca, Joan Jonas, estamos inmediatamente haciendo referencia a una clase artística con libre acceso a los espacios exclusivos del arte, aun que esto no sea completamente una verdad cuando se refiere a una mujer. Pero Lorde sigue:

> Me escondo detrás de viviendas y metros
> en callejones fluorescentes mirando como llamas
> caminan por las calles del altar de este imperio (…) (Lorde, 1993: 136, mi traducción)[3]

Aunque parezca tortuosa la comparación, me gustaría mirar a la obra de Jonas bajo esta experiencia de la superficie y de los sentidos del cuerpo de Lorde. En una especulación libre pienso en los motivos que llevaron Jonas a elegir una isla desierta al revés de las calles de Manhattan para realizar su acción. ¿Qué espacio deseaba ocupar, fuera de las galerías? ¿Estaría Jonas reflexionando sobre la libertad en aquel momento? Si sí ¿cuál libertad y para quién? Seguramente pensaba en trasponer los límites del arte, borrando las fronteras espaciales y tocando de inmediato la vida, ¿pero cuáles vidas? Cuando seguimos investigando un poco más sobre el periodo, podemos concluir que, de un lado, el movimiento por los derechos civiles ocurridos con fuerza en los sesenta, fueran experiencias pedagógicas colectivas sobre una forma de hacer política que no estaba vinculada a las grandes entidades partidarias, pero que decía respecto a la lucha por la igualdad, libertad y justicia para la población negra (Banes, 1999: 13). Por otro lado, la contracultura del periodo refuerza la idea de que existen otros espacios, aún no cooptados por el mercado, explorados por la clase artística.

Pero una gran parcela de la población, como de las comunidades negras, homosexuales y de otros grupos marginalizados, ya estaban ocupando estos mismos espacios (desde hacía siglos). Sally Banes rescata la figura de Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones) en su búsqueda por registrar la historia del jazz en Greenwich Village, desde la presencia de once hombres afroamericanos que se establecieron allí en 1644. Banes, en alusión a Baraka, dice:

> Hasta que los blancos pobres y de clase trabajadora prendiesen fuego a las habitaciones de los negros en 1863, matando o hiriendo más de mil personas, hubo una fluorescente comunidad afroamericana en el

[1] Participaran de la acción: Joan Jonas, George Trakas, Caroline Gooden, Susan Rothenberg y Barbara Dilly.

[2] En el original: “There is nothing beautiful left in the streets of this city. I have come to believe in death and renewal by fire.

[3] En el original: “I hide behind tenements and subways in fluorescent alleys watching as flames walk the streets of this empire’s altar (…)”

> Village. Después de la Guerra Civil, olas de negros del sur llegaron para formar allí una nueva comunidad, a pesar de que el Village ya no fuese el centro de la vida afroamericana en Nueva York. El interés de Baraka en redescubrir la historia del Village y de se reapropiar de ella como un espacio simbólico –sin embargo, más para la cultura afroamericana tradicional que para una vanguardia blanca de la clase media– resalta la identidad del Village como un terreno imaginario que necesita ser afirmado como tal (Ibid.: 33, mi traducción).

La frase "hubo una fluorescente comunidad afroamericana en el Village", de inmediato me remitió al verso de Audre, "en callejones fluorescentes mirando como llamas", pese que lo que era fluorescente antes ya no tiene el mismo sentido ahora. Pienso también en la asociación entre la muerte de los millares de personas negras en 1863 a partir del fuego lanzado contra ellas y las llamas de la mirada de Lorde. Pero en seguida, noto el otro verso de la poeta que dice: "He llegado a creer en la muerte y la renovación por el fuego".

En 1970, Jonas ya estaba interesada en la relación de la distancia entre la performance y el público –sobre todo en la percepción generada por el sonido y el movimiento en un espacio tan amplio– y de qué manera el espacio se relacionaba con las acciones de los performers. Las dunas que cercaban la playa eran como una frontera que limitaba dónde el público debería posicionarse para mirar a la performance. Distantes del centro de la ciudad, ocupaban el paisaje natural con acciones sencillas, con repeticiones corrientes. El alcance de la obra era principalmente generado por el sonido, pero también por la presencia y el encuentro de todos los cuerpos, desde los que se desplazaron hasta allí como también de los que allí ya se encontraban. Bloques de madera fueran utilizados para generar ruidos, llamados por Jonas de señales. Arriba de una escalera, Jonas sujetaba un espejo que reflejaba en los ojos de los visitantes los rayos de luz, que quizás quemaba como fuego.

3. EN LAS CALLES DE TRIBECA

Estamos ubicados en la parte baja de Manhattan, al sur y abajo de la calle Houston, en los alrededores del barrio de Tribeca. A inicios de los setenta, un gran flujo de artistas se ha mudado de Greenwich Village, cuando la zona pasó a sufrir con la gentrificación y la especulación inmobiliaria. Como Douglas Crimp relata en *Acción más allá de los márgenes* (2010), el desplazamiento desde el Village a Tribeca y otros barrios al sur de la isla significaba ir en búsqueda de otros espacios, como alternativa a la bohemia y a las noches de la *disco* del Village. El Village de los años sesenta era considerado por sus residentes como una aldea global, un lugar en donde se podía vivir una utopía, delante de la "tierra inhóspita de los suburbios" (Banes, 1999: 22).

A partir de su propia mudanza para un *loft* de la calle Chambers, cerca del río Hudson, Crimp relata que tenía la intención de distanciarse (parcialmente) de los espacios de socialización gay para respirar otra escena que ocurría en el comienzo de la década más relacionada a otra zona, directamente vinculada a la ocupación artística de las calles y de los muelles abandonados a través de las performances. La ciudad se veía delante de un momento paradójico que oscilaba entre la intensa verticalización de las grandes áreas urbanas y los vacíos que restaban de la desindustrialización, a la vez que la construcción de los barrios periféricos también se aceleraba. La ciudad estaba en obras. Y era así que la más grande capital cultural del mundo en aquel entonces respiraba en el período.

Me parece significativo que, en una especie de exploración del lado desierto y vacío de la ciudad, Crimp recorre principalmente las calles, los grandes solares baldíos, los aparcamientos, los rincones y los muelles que eran, además del escenario de las manifestaciones artísticas, locales marginalizados, peligrosos, zonas de *cruising* y de encuentro de la comunidad homosexual. A la vez, el sur de la isla estaba lleno de grandes *lofts*, resultado de usos alternativos de los antiguos edificios industriales y capaces de acomodar otras propuestas de creación y presentación públicas. ¿No serían las búsquedas por lo vacío, en los espacios recónditos del sur de Manhattan una referencia a la posibilidad física y al modo de habitar los centros urbanos? Casi como si estos/as artistas se preguntasen: ¿cómo irían vivir allí?

Sigo la lectura del texto de Crimp, interesada en su relación de amistad con Jonas que empezara en ese período –sobre quién escribió sus primeros artículos y con quién organizó libros acerca de sus performances. Pero me llama la atención cuando el crítico describe las intenciones de Gordon Matta-Clark

–"la figura que mejor encarna el espíritu del centro de Manhattan como comunidad utópica de artistas" (Crimp, 2010: 104)– cuando este transformó el abandonado muelle 52, durante el verano de 1975, en el local de su obra *Day's End.* El proyecto consistió en crear perforaciones y huecos en el techo y en el suelo permitiendo que rayos de luz entrasen por todo el espacio –en búsqueda de otra forma de ocupar la nave abandonada, como un "parque", según las propias palabras de Matta-Clark. Sin embargo, lo que comenta Crimp es que el artista no apenas "rechazó cualquier vínculo con los hombres gays que utilizaban el muelle, sino que incluso llegó a vetarles la entrada". Más adelante, el critico afirma que aún que el artista no se relacionara con la ocupación previamente existente en aquel espacio, "fueron los placeres de esos gays en el muelle lo que atrajo a los artistas en primer lugar" (Ibid.: 114-115)[4].

Podemos pensar que fue la comunidad gay y las mujeres las que transformaron principalmente estos espacios. Desde "sus placeres", hallaron lugares donde podían vivir. Me parece, incluso, que la idea de heterotopía, creada por Michel Foucault en la década de ochenta y citada por Banes para referirse a Greenwich Village en los sesenta, puede servir aún más a este nuevo territorio "contralocal" del bajo Manhattan en la década de setenta, ya que son "espacios reales, lugares de excepción, que simultáneamente reflejan y disputan los espacios de la sociedad" (Foucault apud Banes, 1999: 27, mi traducción). Los muelles[5], como los solares, pasaran a ser utilizados como "territorios penetrables", con "yuxtaposiciones simbólicas" de diferentes órdenes. Los habitantes comenzaron a llamar de "playa"[6] a los lugares con escombros que bordeaban el río Hudson.

Estos mismos escombros de las calles de Tribeca eran los que se veían desde el tejado de un edificio de *lofts* en la performance *Delay Delay* (1972), de Joan Jonas. La ocupación ocurrió cerca del *loft* de la artista, y quizás pueda ser justo el edificio en que el público se quedara. Otra vez, las personas estaban lejos del lugar donde se pasaba la acción y la miraba desde arriba –lo que según Jonas le concediera cierta libertad "de moverse de una manera extraña o cómica" (Jonas, 2003: 119, mi traducción). La performance, ahora accesible solo a través de los relatos y las fotografías tomadas por Richard (Dickie) Landry, Gianfranco Gorgoni y Gween Thomas, fue la experiencia vivida por el público y los/as artistas en ese día. Y no sucedería sin la presencia de las personas que forman parte del relato, como el propio Crimp. La descripción de la obra gira entorno de su localización y pienso que sería importante que se resaltara su arquitectura abandonada, su vacío ocupado por cuerpos, casi como si esto fuera el motivo por lo cual esto/as artistas estuviesen allí. Jonas y Crimp describieron la acción en el libro que hicieron juntos para una exposición en 1983:

> Los espectadores ven la *performance* desde el tejado de un edificio de *lofts,* de cinco plantas, orientado al oeste, en el número 319 de Greenwich Street, al sur de Manhattan. El espacio de la *performance* es una cuadrícula de diez manzanas bordeando solares vacíos y edificios demolidos. Más allá de esos aparcamientos se encontraban la autopista elevada del West Side, las dársenas y muelles en el río Hudson y las fábricas del *skyline* de Nueva Jersey junto al río. Justo delante de los espectadores, en la parte trasera de la zona de *performance* estaba el edificio Erie Lackawanna Pier, decorado con unos inmensos números 20 y 21, que aludían a la vieja numeración de los muelles (Jonas apud Crimp, 2010: 125).

Hasta aquel momento, Jonas también había presentado en su propio *loft* la performance *Choreomania* (1971), en la que el público, sentado en el suelo en el pequeño espacio que quedaba, era un participante importante en la acción. A partir del uso de los espejos clavados en una estructura de madera que colgaba del techo, diseñado por Richard Serra, el espectador estaba reflejado dentro del espacio

---

[4] Las fotografías del fotógrafo afroamericano Alvin Baltrop, impresas a lo largo del texto de Crimp, no dejan escapar los placeres de los encuentros entre hombres homosexuales en las casetas abandonadas. También muestran la transformación del lugar en una especie de espacio de ocio, los muelles se convertían en una playa durante el verano.

[5] Louise Lower, una de las artistas citadas en el texto de Crimp, expone precisamente su intento de participar en la famosa exposición *Projects: Pier 18* (1971), que incluyó obras de veintisiete artistas hombres. La artista, en referencia al lugar peligroso que enfrentaban las mujeres en las calles de Manhattan, crea la obra sonora *Birdcalls* (1972/1981), que surge de la caminada de regreso a casa después de trabajar en el muelle, con su amiga Martha Kite. Para "hacerte la loca", cantaban, como silbidos de pájaros, los nombres de los artistas (Crimp, 2010: 106).

[6] El gran Battery Park Landfill (antes de terminar su construcción y convertirse en Battery Park City, un proyecto retrasado debido a la crisis financiera de la ciudad) fue el escenario, en los años setenta y ochenta, de la exposición "Arte en la playa". En el fondo de las fotografías, vemos las torres del *World Trade Center* elevadas en un cielo aún vacío. En 1973, la artista Mary Miss realizó una obra *sin título* en este mismo lugar, que todavía era uno de los pocos espacios abiertos en Manhattan con una dimensión tan amplia.

de la obra. La artista, que venia trabajando con espejos, relata que sus implicaciones con el espacio estaban estrechamente relacionadas con los procesos ilusionistas –como la fragmentación, la yuxtaposición y la distancia, que reflejan bien la idea de "pensar en un lugar y estar en otro" (Jonas, 2003: 116), incluso cuando se refiere a la superficie cubista generada por el uso del objeto. Así fue como Crimp interpretó la relación de la artista con el espacio y la pintura, dejando claro que en ese momento no prestó demasiada atención a lo que Jonas anticipaba sobre los lugares reales en los que actuó. En su texto, se pregunta "hasta qué punto resultaba provisional su disponibilidad (del espacio) para los usos experimentales" (Crimp, 2010: 125). En este sentido, las características de la ciudad de Nueva York de ese período fueron absorbidas y reflejadas en las formas que componen la experimentación en todas sus facetas. No es casualidad que las performances tuvieron lugar en ese espacio específico.

En las palabras de Crimp la performance "fue quizás el uso más ambicioso e imaginativo de la ciudad desindustrializada como escenario de una obra de arte" (Crimp, 2010: 117), una muestra de que "Jonas tenía clara la posibilidad de apropiarse de los espacios urbanos" (Ibid.: 125). Al leerlo, me parece intrigante que la obra transmita una fuerza casi intuitiva en el gesto y el modo de ocupar el espacio, ya que, como vimos, no era tan sencillo que las distintas mujeres circulasen por las calles en ese período. Me gusta pensar que ellas fueron capaces, imaginando, de promover una transformación en la experiencia de sus vidas. Así como fue la comunidad homosexual capaz de reinventar espacios de encuentros y ocio para su propio uso. Volver a la performance de Jonas hoy, implica verificar que la demarcación territorial y el espacio que involucra toda la acción es lo que la representa.

Algunos de los gestos realizados en *Delay Delay* se verán después en la película *Songdelay* (1973), pero ya sabemos que la preocupación de la artista con el tiempo que "Retrasa el retraso" (*Delay Delay*) acompaña el espacio y representa el modo como los elementos están dispuestos –no solamente performers y público, como también los atravesamientos de todos los tipos –en relación a él. También podemos especular sobre los modos como Jonas recurre al espacio, si estaría ella reflejando sobre los movimientos vinculados a la posición de la mirada de la gente en la ciudad. ¿Quién puede mirar, desde dónde y qué ve? Cuando la distancia es otra vez colocada como límite entre obra y público o entre lenguaje artístico y vida, me hago aún otras preguntas: ¿Cuales son las murallas reales de la ciudad y cómo las personas la eludieron y la cruzaron? ¿Qué tipo de materialidad –escombros, ruinas, cuerpos– evidencia el modo como viven?

4. SONGDELAY (1973)

Aunque que de forma muy breve quiero hacer referencia a algunas de las influencias del trabajo de Jonas. Subrayo su inspiración en la llamada "nueva danza", que estaba en vigor desde décadas anteriores. Tanto Yvonne Rainer como Robert Morris escribieron, en la década de sesenta, sobre la relación entre la danza y el minimalismo. El cuerpo, en ese momento, fue trabajado como un objeto, des-subjetivado, expuesto a una serie de experimentos. La minimización de la energía corporal del performer, así como la sustitución de las variaciones de los ritmos y dinámicas por repeticiones o eventos discretos eran algunas de las formas de eliminar y reemplazar el virtuosismo del movimiento. (Rainer, 1968: 263, mi traducción). Morris, cuando creó junto con Simone Forti, por ejemplo, sus piezas de danza, comenta que las relaciones con los objetos surgieron como una forma de intervenir en los problemas del espacio y del tiempo, reduciendo la acción del artista a un conjunto de piezas conducidas por juegos y dispositivos – que cuando manipulados permitían encontrar movimientos alternativos (Morris, 1965).

A pesar de estar influenciada por estos eventos y manifestaciones artísticas, Jonas habla sobre sus indagaciones del comienzo de su carrera: "Yo quería mirar para fuentes que viniesen desde fuera del mundo del arte. Yo quería algo que no fuera danza, escultura o teatro" (Jonas, 2003: 117, mi traducción). La artista, que había estado trabajando con el dibujo y la escultura en su formación, transformó el tiempo y la duración en sus materiales de trabajo y encontró en la performance el lenguaje que solucionaba sus cuestiones acerca de la forma estática y del movimiento. En ese periodo, Jonas dice que no veía diferencia entre los lenguajes artísticos. Por lo tanto, su performance parece estar mucho más marcada por los problemas espaciales que rodean la obra y por la especificidad del lugar y del contexto. Se muestra más preocupada en entender cómo esto podría reflejarse para el público –a través del mo-

vimiento, del sonido, de las señales y de los objetos que dibujaban el espacio– que por las cualidades del cuerpo trabajadas por los bailarines en el entonces. Del mismo modo, los dispositivos que utilizaba no necesariamente provenían del mundo del arte. La materialidad y la forma de los objetos que utiliza –círculos, líneas, bloques de madera, espejos– también están en el mundo y, de la misma manera, vuelven a él. Evidentemente, como afirma la propia artista, las ideas de transmisión y traducción de un medio a otro están en la raíz de su trabajo, y las tecnologías, más directamente el video, fueron una de las herramientas que utilizó para estas transformaciones. Así como el cuerpo.

Jonas ya había hecho la película *Wind* (1968), en un paisaje abierto, desierto e invernal. *Songdelay* (1973), filmado en 16 mm, es considerada otra de sus películas que traduce las performances en vivo al medio cinematográfico. La película también fue filmada en el contexto de la ciudad, en las mismas calles vacías y llenas de escombros de Tribeca como escenario. Solo fue posible reconocer la localización del solar vacío donde fue realizada a partir de algunos de los edificios que escapan en el interior del cuadro:

> Sólo una secuencia nos da suficiente distancia como para hacer que la localización tenga sentido: en la parte superior izquierda de una escena que muestra a varios *performers* avanzando de atrás a delante por un solar vacío, se puede ver la parte de atrás del Federal Office Building entre las calles Church y Barclay, y justo debajo, a la derecha, se puede distinguir al único superviviente a las bolas de demolición de la década anterior, un edificio del siglo XIX que se mantuvo triste y solo en la esquina de las calles West y Warren hasta 2003. Esto significa que las calles que aparecen bordeando el solar por el sur y el oeste tienen que ser las calles Warren y Greenwich, justo en la esquina en la que viví entre 1974 y 1976 (Crimp, 2010: 127).

Los planos realizados con lentes gran angular y teleobjetivos permiten que el montaje de las imágenes varíe entre la proximidad y la distancia. En un momento muestran cuerpos que llenan toda la pantalla, en otros son marcados por un espacio amplio, lo que permite jugar con la composición de los sujetos en el escenario. Además, reflejan juegos de claridad y oscuridad que determinan quién está en la luz y aquellos que están en la sombra. Las secuencias de las acciones están fragmentadas y muestran extractos de variadas órdenes: Jonas girando dentro de la argolla; dos largas barras sostenidas por los performers que crean, al moverse, cierta tensión a través del espacio; y bloques de madera cuya percusión compone el sonido de la película. Es como si buscasen dibujar con sus cuerpos un diseño invisible. En un plano visto desde arriba, dos performers, sosteniendo una varilla, caminan sobre las marcas del mismo círculo y línea pintados en la acera en *Delay Delay*. Para que sean recorridos, la sincronía entre los cuerpos es rítmica, de naturaleza repetitiva, que marca un compás como en un mecanismo de manivela. De hecho, se observa en la película la repetición de eventos y de movimientos, también de las obras anteriores de la artista. Jonas, en referencia a *Songdelay* y a *Delay Delay*, comenta:

> Con respecto a la línea y el círculo que los performers pintaban con la tinta blanca en el suelo de la calle durante toda la performance, el tiempo parecía tener medidas distintas en la performance y en la película. Los coches pasaban de vez en cuando, y nos gustaba esa interrupción. También aparecieron perros en la obra en vivo, que demuestra que el trabajo fue muy abierto y, en cierto modo, suelto, aunque fue coreografiado (Jonas, 2007: 52, mi traducción).

Me parece pertinente pensar que Jonas también quería traducir el espacio de la ciudad en sus performances urbanas. El espacio, como medio y lenguaje, tenía su propia dinámica en el tiempo, ya que como hemos visto, la arquitectura de la ciudad estaba en transformación. La artista parece querer intervenir en esta transformación urbanística, provocando una sutil operación en el espacio para que éste se presentase de otra manera mediante el movimiento de los cuerpos y la ocupación artística. De nuevo, Jonas sostiene un espejo entre los escombros y los montes de tierra, pero esta vez, el objeto refleja los rayos del sol directamente en la lente, cegando la mirada del espectador sobre el espacio durante algunos segundos. Según Crimp, el montaje de la película "frustra nuestro deseo de conocer o poseer la ciudad más allá de nuestra experiencia inmediata en el momento de su utilización" (Crimp, 2010: 217). Yendo más lejos, diría que la película transgrede las formas ordinarias de uso del espacio, al mismo tiempo tan real y concreto, transformándolo a través del gesto de la performance. Siendo este espacio formado por materiales de composición simbólica, ritualista, tangible y efímera, la artista crea una posible poesía visual, abierta y viva, compuesta de palabras de otro orden, de imaginación. Por lo tanto, expone cómo fue posible vivir en ese período. La poesía, según Lorde (2019), es un lenguaje accesible que se produce en tránsito, en atravesamientos por la ciudad, no necesita una habitación cerrada ni mucho papel. Se hace en pedazos de servilleta y sirve como supervivencia.

BIBLIOGRAFÍA

BANES, S. (1999). *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente.* Traducción Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco.

BRUNO, G. (2007). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film.* London, NY: Verso.

CRIMP, D. (2010), "Acción más allá de los márgenes" en CRIMP, Douglas et al, *Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

EVARISTO, C. (2017). *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas.

GINZBURG, N. (2018). *Léxico familiar*. Traducción Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras.

JONAS, J. (2003). "Transmission" en MALLOY, J. (ed.), *Women, art, and technology*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2003.

JONAS, J. (2007). "Space Movement Time" en DENERI, A.; NATALICCHIO, C. (ed.), *Joan Jonas*. Milão: Edizioni Charta.

LORDE, A. (2019). *Irmã Outsider*. Traducción Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

__(1993). *Zami, Sister Outsider, Undersong.* New York: Quality Paperback Book Club.

MASSEY, D. (2000). "Um sentido global de lugar" en ARANTES, A. (org.), *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus.

MORRIS, R. (1965). "Notes on Dance" en *The Tulane Drama Review*. Volumen 10, no 2, Winter 1965, pp. 176-186. Publicado por The MIT Press.

RAYNER, Y. (1968). "A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A" en BATTCOCK, G. *Minimal art: a critical anthology.* New York: EP Dutton.

SMITH, P. (2010). *Só garotos*. Traducción Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

EL ARTE INMUEBLE DE MARTÍN CHIRINO: TRES RETOS EN ESPACIOS URBANOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

The real estate art of Martín Chirino : Three challenges in urban spaces of Santa Cruz de Tenerife

Ruth Pino Suárez
Universidad de La Laguna
rpsuarez@ull.edu.es

Resumen

Santa Cruz de Tenerife es una ciudad media que asoma con su puerto al Océano Atlántico. Su patrimonio escultórico en el espacio público la situó en el podio de las ciudades con mayor densidad de arte a nivel nacional al celebrar la I Exposición Internacional de Esculturas en la calle en el año 1973. A partir de aquel momento, la ciudad continuó apostando por el arte para complementar el valor de la arquitectura y los espacios urbanos contiguos. Desde un análisis global de todo ese patrimonio, se pone de manifiesto el interés de la obra de Martín Chirino vinculada a la arquitectura, tanto de nueva construcción como de rehabilitación y ampliación de edificios oficiales. En una entrevista realizada al artista dos años antes de su fallecimiento, descubrimos los entresijos de las obras más emblemáticas de la capital tinerfeña, y pudimos comprender cómo Chirino consigue un sorprendente equilibrio entre el espacio que ocupa su obra y la arquitectura a la que acompaña. Es por ello que, desde la necesidad de establecer cómo se articularon estos proyectos multidisciplinares, se ha buscado también el testimonio de los arquitectos que los dirigieron así como de aquellos que intervinieron en los procesos de ejecución. En los tres casos de estudio se hace evidente la comunión existente entre los arquitectos y el escultor. De su visión conjunta, del respeto mutuo por sus competencias y la comunicación fluida y constante, emergieron estas obras, ya inamovibles, de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife.

Palabras clave

Esculturas, espacio público, Chirino, arquitectura, Tenerife

Abstract

Santa Cruz de Tenerife is an average city that overlooks the Atlantic Ocean with its port. Its sculptural heritage in the public space placed it on the podium of the cities with the highest density of art at the national level by celebrating the First International Exhibition of Sculptures on the street in 1973. From that moment, the city continued betting on art to complement the value of architecture and adjoining urban spaces. From a global analysis of all this heritage, the interest of Martín Chirino's work linked to architecture, new construction and rehabilitation and expansion of official buildings is revealed. In an interview with the artist two years before his death, we discovered the ins and outs of the most emblematic works of the capital of Tenerife, and we could understand how Chirino achieves the surprising balance between the space that his work occupies and the architecture it accompanies. That is why, from the need to establish how these multidisciplinary projects were articulated, the testimony of the architects who directed them as well as those who intervened in the execution processes has also been sought. In the three case studies, the communion between the architects and the sculptor is evident. From their joint vision, of mutual respect for their competences and fluid and constant communication, these works, already immovable, emerged from the city of Santa Cruz de Tenerife.

Keywords

Sculptures, public space, Chirino, architecture, Tenerife.

1. EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Santa Cruz de Tenerife fue, en 1973, la primera ciudad media de España en llevar a cabo un acontecimiento artístico relevante, a pesar de que el país se encontraba culturalmente muy aislado: La I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle.

Coincidiendo con el fin de la modernidad, a finales de los años sesenta, el arte sale a las calles de las ciudades, y el espacio público se convierte en receptor de las nuevas obras de vanguardia.



Fig. 1 - Ciudad de Santa Cruz de Tenerife
Fuente: Elaboración propia (2016)

Muchos autores coinciden en señalar que la escultura "convertida en objeto nómada, autosuficiente y bastante vulnerable, retorna al espacio abierto…quedando patente su magnitud en el creciente interés que adquieren las propuestas plásticas llevadas a cabo a partir de los años setenta, pero también en el aumento de la demanda de artistas para los proyectos de reorganización urbana de la década siguiente y en el apoyo generalizado de los gobiernos hacia el fomento de un arte público"(Sobrino, 1999, p.11). Y Santa Cruz de Tenerife, de la mano del Colegio de Arquitectos de Canarias, estuvo a la altura del momento histórico y cultural que se vivía en Europa (*Fig. 1*).

Antes de que dicho evento revolucionara la ciudad con obras de vanguardia en el espacio público canario y español, el único antecedente que se conoce de escultura no conmemorativa o figurativa de Tenerife data del año 1965. Se instaló en una plaza, en un barrio de la periferia, y fue la primera escultura abstracta actualmente desaparecida, obra del artista canario José Abad (1942).

La segunda, en 1972, fue Lady Tenerife, de Martín Chirino, en la plaza anexa al nuevo edificio de la sede del Colegio de Arquitectos tras finalizar su construcción. Desde el momento en que fue inaugurada la escultura de Chirino, coincidiendo con la puesta en marcha de la sede colegial y con la recién creada Comisión de Cultura, surgieron los primeros movimientos e ideas para promover el arte en la ciudad, gracias a la inquietud de los arquitectos que la conformaron, casi todos ellos formados en Barcelona y familiarizados con las vanguardias artísticas internacionales, como los arquitectos Vicente Saavedra y Carlos Schwartz.

La Comisión de Cultura del colegio emprendió una aventura que, pasado el tiempo, se sigue considerando, como poco, asombrosa, y que dejó en la ciudad un impresionante patrimonio escultórico, con la firma de todo un elenco de escultores nacionales e internacionales: Miró, Sert, Abad, Alfaro, Bastarrechea, Camín, Corberó, Cubels, F. Hernández, Gabino, Jiménez Casas, Eduardo Gregorio, Guinovart, Martí, Mendiburu, Sempere, Serrano, Sobrino, Subirachs, Torner, Ugarte, Armitage, Meadows, Henry Moore, Paolozzi, Viseux, Ceroli, Pomodoro, Honegger, Macken, Calder, Alicia Penalba,, María Simón, Soto, Assler, Cárdenas Alberto Sánchez, Óscar Domínguez, Gargallo, Julio González, Millares, Marino Marini, Ossip Zadkine (Saavedra, 1996:15).

La I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle de Santa Cruz de Tenerife, además de ubicarse en lugares de gran visualización, generar debate, incluso polémica, y tener repercusión casi a diario en los medios, también "potenció en el país un interés por las grandes exposiciones de escultura, que desde esas fechas se han hecho frecuentes en nuestro panorama (Murcia, Oviedo, Pontevedra, Zaragoza, Palma de Mallorca, Zamora, Cáceres…) destacando la de Zamora de 1986" (Pérez, 1996:67).

Durante la I Exposición Internacional de Santa Cruz de Tenerife fueron expuestas 46 obras, de las que quedaron 32 permanentes en el espacio urbano, y las demás sólo se mostraron en la calle temporalmente (Carnero, Duque y Schwartz, 1996).

De las obras que se instalaron, gran número de ellas han permanecido en el lugar original. Otras fueron trasladadas a otra ubicación en la misma ciudad. Alguna desapareció por las inclemencias climatológicas, y otras por el crecimiento de la vegetación y la urbe, dejándolas ahogadas en su entorno, y perdiendo gran parte de su visibilidad.

En años posteriores a la I Exposición en la Calle, Santa Cruz continuó instalando obras escultóricas acogiéndose a la norma del 1% del presupuesto en obras de la Administración Pública[1] (ley de 1985), como la Sede Central de CajaCanarias, ahora La Caixa, finalizada en 1986, con esculturas de Chirino y José Abad, o el Edificio de Hacienda, inaugurado en 1992, con otra obra de Martín Chirino, en la Plaza de Europa.

En 1994, pasados veinte años desde la I Exposición Internacional, se realizó la II Exposición Internacional coincidiendo con el V Centenario de la Fundación de la ciudad, que añadió más obras importantes al entorno urbano de Santa Cruz, con artistas como Christian Silvain, Ulrich Rückriem, Kan Yasuda, Jaume Plensa, Juan Bordes, Hanneke Beaumont, Igor Mitoraj, Claude Viseux, José de Guimaraes y Edgar Negret. (Carnero et al., 1996: 23).

Mientras tanto, en España no había antecedentes de esta naturaleza, “cuyo fin era el de integrar la escultura contemporánea en el tejido de la ciudad. El único precedente que puede citarse es el llamado Museo de Escultura Abstracta del puente madrileño de La Castellana… Pero la ubicación de las piezas en un espacio acotado y poco transitado sólo favorecía la visión rápida y superficial que se capta desde el automóvil” (Fernández-Lomana, 1996: 103).

En 1999 se instala otra obra de Chirino incluída dentro del proyecto de Rehabilitación y Ampliación del Parlamento de Canarias, que ha resultado muy controvertida, pero igualmente relevante y singular que a todas luces llama la atención por su dimensiones y por su ubicación.

De las esculturas que siguieron aumentando desde entonces hasta la actualidad, hemos realizado un catálogo con fechas, autores y posicionamiento. Un total de 60 obras instaladas en el espacio público de Santa Cruz de Tenerife suponen un amplio espectro de intervenciones que, finalmente, sin aparente conexión, dirigieron nuestra mirada hacia tres esculturas que destacaron de las demás.

¿Qué esculturas resultaron tan sorprendentes como para analizar su interés? Lady Tenerife (1972), El Sueño de los Continentes (1992) y Alfaguara (5) (1999), las tres de Martín Chirino.

¿Y cuál es su historia? ¿Cómo llegaron hasta allí?

2. LOS TRES RETOS

Carlos Schwartz (1942), Arquitecto, miembro de la Comisión de Cultura del COAC y principal impulsor de la I Exposición Internacional junto a Vicente Saavedra, es experto en el patrimonio escultórico de Tenerife, y coautor del libro que lleva el nombre de la Exposición (Carnero et al., 1996) Fue quien nos puso sobre la pista de esas esculturas que llaman la atención entre el numeroso conjunto del que Santa Cruz puede presumir.

Las fuentes de los tres retos artísticos que Martín Chirino afrontó en épocas muy dispares, tanto en su ubicación como en el tiempo, han sido los testimonios recopilados mediante entrevistas a los arquitectos y los responsables de la ejecución de las propias esculturas, y, en última instancia, el propio Chirino al que pudimos entrevistar en noviembre de 2016.

---

[1] Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Título VIII, De las medidas de fomento, artículo 68, punto 1. El Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, fue revisada en febrero de 2002 y sigue vigente. En él se detallan los términos y fórmulas para la gestión del 1% del presupuesto de obras públicas siempre que éstas superen los 601.012,104 euros, y cuyas solicitudes dependen del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Del resultado de estas entrevistas, nacen estos tres relatos que merecen ser dados a conocer.

A. Vicente Saavedra (1937) Arquitecto por la Universidad de Barcelona en 1960 y Doctor en 1965, uno de los arquitectos del edificio del Colegio de Arquitectos de Canarias y además miembro de la Comisión de Cultura que organizó la I Exposición de Esculturas en la Calle. Como uno de los autores del edificio de la sede colegial y su plaza anexa, fue con Carlos Schwartz, Rubens Henríquez y otros amigos del artista, uno de los principales valedores de que Chirino realizara una obra escultórica para coronar un espacio donde el hormigón era el protagonista, y así nació Lady Tenerife en 1972.

B. Rubens Henríquez (1925-2017), Arquitecto por la Universidad de Barcelona en 1951 y Doctor en 1965, también fue uno de los proyectistas del edificio del COAC y decano del mismo cuando se inauguró la sede e, inmediatamente después, la Exposición del 73. Fue el autor del Edificio de Hacienda y la plaza anexa, Plaza de Europa, donde se instaló las segunda obra de Chirino: El Sueño de los Continentes, en 1992. La entrevista se realizó a su hijo, Rubén Henríquez Guimerá (1960) también Arquitecto, durante la que aportó documentación y publicaciones que hablaban de la amistad entre su padre y Chirino, así como fotografías y planos donde se puede observar el despiece del pavimento que incluía la plataforma estudiada para la colocación de la escultura.

C. José Miguel Márquez Zárate (1948), Arquitecto por la Universidad de Barcelona en 1971. Fue el arquitecto de la obra de ampliación y rehabilitación del Parlamento de Canarias donde se instaló la tercera obra: Alfaguara (5), en 1999.

También pudimos entrevistar a los que tenían la responsabilidad de producir o instalar las obras de Chirino. En el caso de Lady Tenerife y El Sueño de los Continentes, la empresa encargada era de Martín Palazón (1942), Industrial, en cuyo taller de cerrajería también se han realizado las labores de restauración en años recientes.

En cambio, la escultura del Parlamento, Alfaguara, vino desmontada de Madrid, donde fue fundida en bronce, y la puesta en obra correspondió a la empresa constructora Acciona, que en aquel momento tenía a Ramón Rodríguez (1958), Arquitecto Técnico por la Universidad de La Laguna, como Jefe de Obra. Su documentación fotográfica sirvió para poder comprender la dificultad del montaje de la obra de Chirino sobre las cubiertas del Parlamento.

Y en último lugar, se realizó una entrevista a Martín Chirino (1925-2019) Natural de Las Palmas de Gran Canaria, pero residente en Madrid, en Morata de Tajuña desde hacía muchos años. La entrevista se realizó en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife, en noviembre de 2016.

2.1. Lady Tenerife: Saavedra-Chirino-Palazón, 1972

Vicente Saavedra nos recibió en su estudio y fue el primero en contarnos cómo llegó Lady Tenerife a la plaza del Arquitecto Alberto Sartoris, anexa al nuevo edificio del Colegio de Arquitectos. Pero sobre todo, nos habló de la famosa I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle del 73, que surgió de la inquietud y el empuje de la Comisión de Cultura del COAC que él presidía.

La historia de esta escultura, paradigmática para la ciudad, está ligada a la historia del edificio, y sus orígenes, a su vez, quedaron plasmados gráficamente en los planos del proyecto. Recurrimos a los Archivos Municipales para encontrar los planos del edificio y de la plaza. Los primeros planos se presentaron en 1966, firmados por los arquitectos Luis Cabrera, Rubens Henríquez, Fernando Isidro, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra.

El edificio constaba de cuatro alturas y dos plantas de sótano, mientras que la plaza, en su primer planteamiento, tenía previstas plazas de aparcamiento. De hecho, no se indicaba emplazamiento alguno para la ubicación de una escultura hasta que, más tarde, en 1969, se solicita al Ayuntamiento nueva licencia para poder construir el edificio incluyendo varias modificaciones sustanciales: aumentar la altura en una planta más, quedando definitivamente en cinco alturas, ampliar los sótanos que se prolongaban por debajo de la plaza, y eliminar los aparcamientos de la plaza anexa.



Fig. 2 - Lady Tenerife, en Plaza del arquitecto Alberto Sartoris.
Fuente: Elaboración propia (2020)

En los planos definitivos la plaza presenta una sugerencia de volumen indefinido en el que ya se anunciaba el lugar donde, terminada la construcción, se colocaría Lady Tenerife.

En los años 60, los arquitectos de Tenerife sólo tenían una "Delegación Colegial" que dependía de Sevilla. Ya desde entonces, se organizaban encuentros culturales en colaboración con la Universidad. Saavedra recuerda con especial nostalgia la exposición de Millares, Chirino y Fernández Alba (pintor-escultor-arquitecto), en 1963, del grupo "Nuestro Arte".

De esa época venía el contacto con Chirino, y por eso Vicente Saavedra, que presidía la Comisión de Cultura, le hizo el encargo para la plaza cuando tuvieron claro que el Colegio de Arquitectos pondría allí una escultura.

Vicente Saavedra afirmaba que la escultura de Lady Tenerife humanizaba la plaza, la hacía existir. De hecho, en el momento de hablar sobre esto, tenía en sus manos algunas fotos. Puso delante de todas una imagen donde aparecía el edificio del Colegio de Arquitectos y la plaza con la escultura, de un rojo intenso. "La escultura está ahí, la plaza está ahí, y la montaña está detrás" (*Fig. 2*).

"Pues la escultura de Martín Chirino se podría mover, pero es inmueble porque está ocupando un lugar en el espacio, que está conformando la plaza. Hemos tenido además una experiencia, porque lleva toda la vida ahí, desde el año 72 que está la escultura colocada y es bonita. Está puesta cerrando la vista hacia la montaña que es una visión, nosotros decíamos una fachada virtual, es decir, tú ves la montaña pero si quieres paras la visión en la escultura. Y se produjo la demostración siguiente".

Después, Vicente Saavedra colocó otra imagen delante de la anterior, donde no estaba la escultura, y dijo: "No hay plaza, parece un solar. Cuando se quitó la escultura despareció la plaza… Cuando se volvió a poner, apareció la plaza".

Chirino nos contó en la entrevista de qué manera fue ideando la escultura para aquella "plaza tan dura". "Empecé a inspirarme en todas estas esculturas sedentes del British Museum, que son esculturas femeninas. Dentro de este proceso de la creación es más fácil sugerir la sedencia, el relax que lo que puede ser la virilidad o el hombre, por muchas razones. Porque tiene más armonía y eso es la presencia de la madre: lo que tu madre deja en ti siempre es una armonía, es una tranquilidad, es una sedencia, en definitiva es una gran poética y esa poética fue la que utilicé para crear La Lady".

Para comprender cómo Chirino configura el objeto que pretende diseñar en su mente, le preguntamos de qué manera decide el tamaño, la forma y la proporción con respecto al entorno. A partir de los bocetos que nos había dado Vicente Saavedra, Chirino reconoce sus trazos, los recuerda y nos cuenta que él dibuja, hace muchos dibujos, más grandes, más pequeños, "hasta que llega la forma".

Pero no sólo dibuja. Para la Lady Tenerife visitó muchas veces la plaza. Se sentaba allí muchas horas, con un libro, "mirando, viendo el tamaño de una persona cuando llegaba, un grupito de gente que salía y que entraba, un camión. Me acuerdo que se puso delante de mí una vez y me dije: eso tiene un buen tamaño, y así, sucesivamente yo me dejaba llevar por mi sensibilidad".

Para su fabricación, Martín Chirino se dejó aconsejar por José Abad, escultor que había sido discípulo suyo, para buscar un taller donde montar su obra, y así conoció a Martín Palazón. La ejecución de

Lady Tenerife les llevó más de dos meses, en los que Chirino estuvo prácticamente viviendo en el taller, consolidando una gran amistad.

Chirino dibujaba los patrones sobre cartones en el suelo, y luego se pasaban a la chapa de hierro, se cortaba y se montaba. Dada la geometría de la escultura, este método de trabajo resultaba complejo y meticuloso, a lo que Martín Chirino se refirió diciendo que "era tan complejo como mi sentimiento. Yo siempre, cuando dibujo, dibujo con el cuerpo, con la mano y siempre hay un gesto en mí. Entonces eso es lo importante para mí, ponerme en medio de la forma y hacerla crecer de acuerdo con mi sentimiento de la escala, de la pasión que tenía en lo que quería hacer. Entonces los patrones salían estupendos, luego los dibujábamos, los redibujábamos, los cortábamos y por fin yo los veía en el espacio y decía: está bien".

Por su parte, Martín Palazón, el industrial que ha realizado innumerables obras para artistas como José Abad, de quien era amigo del colegio, María Belén Morales, Eusebio Sempere, y muchos más, fue quien fabricó en su taller la Lady Tenerife. Chirino llegó recomendado por su también amigo José Abad, y trabajó allí durante los dos meses que se tardó en realizarla.

Palazón nos recuerda lo difícil que era calcular el presupuesto de una obra artística. Se podía tardar dos o tres día en hacer una aproximación del material que había que emplear, lo que se desperdiciaba, los metros de chapa de acero que hacían falta, etc. Dejó claro que estos presupuestos siempre son muy difíciles, pero sin embargo, a él personalmente le gratificaba poder ayudar a los artistas a materializar sus proyectos.

Chirino dibujaba los patrones sobre cartones tirados en el suelo, pieza a pieza, con el cuerpo, con el brazo abierto. Con las plantillas de cartón se cortaban las chapas y empezaba el trabajo de soldadura, para formar la estructura que va dentro, con angulares, pletinas, redondos de hierro, etc. Se formaban cruces para dar rigidez y que no se deformara la figura final. Decía Palazón: "Él siempre estaba allí, durante los dos meses. Daba algunas directrices: esto se hace así y así. Ponlo así, quítalo de allí. Me explicaba y entonces ya él decía que teníamos trabajo para cuatro o cinco días y volvía en dos días. Pero siempre estaba allí. Era una obra de mucho trabajo y había que ir interpretando lo que él quería. Trabajaba con nosotros casi a diario, y comía en mi casa, para volver al taller. Era una persona de una humanidad tremenda. Un gran amigo."

2.2. El Sueño de los Continentes: Henríquez-Chirino-Palazón, 1992

El arquitecto Rubens Henríquez Hernández, nació en La Palma el mismo año que Martín Chirino, en 1925. Se licenció en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en 1951 comenzó su trayectoria profesional en las Islas Canarias. Entre sus compañeros de promoción se encontraba Oriol Bohigas, lo que explica su presencia en Tenerife y su activa participación durante las Exposiciones en la Calle que organizó el COAC. Precisamente la I Exposición Internacional se puso en marcha tras ser inaugurada la sede colegial de la que Rubens Henríquez fue su primer decano.

Rubens Henríquez realizó el proyecto de la Delegación de Hacienda de Santa Cruz de Tenerife, y, por supuesto, también la plaza de Europa que se inauguró en 1992 con la escultura de Martín Chirino titulada "El Sueño de los Continentes".

Por motivos de salud, Don Rubens no pudo ser entrevistado. Sin embargo, su hijo Rubén Henríquez Guimerá, también arquitecto, nos recibió en su estudio profesional y nos enseñó la maqueta de la escultura que guardaba su padre.

De la obra de la Plaza de Europa pudimos saber que su principal preocupación fue la ambientación en el entorno, como ocurre con el Edificio de Hacienda: su color, el tratamiento de los cristales donde se refleja el cielo, su proximidad a la Iglesia de la Concepción, el antiguo Hospital Civil, y el centro histórico de Santa Cruz.

Él mismo reconoció en una entrevista realizada por Luis Gutiérrez Herrero en el Diario de Avisos (Gutiérrez, 1991:40) que "había sido una labor en equipo. Un trabajo de colaboración en su concepción global plaza-escultura. Al ir pensando en la plaza, la veía como un complemento del edificio de Hacienda, pero a su vez, también tenía que ser complementada con una escultura importante en el centro.



Fig. 3 - El Sueño de los Continentes, Plaza de Europa.
Fuente: Elaboración propia (2020)

Una vez más entró en escena Martín Chirino, y decidimos operar en esta línea, desarrollando un primer estudio donde se actuó con una maqueta de hierro, que se colocó sobre un plano de la plaza, y así ajustarla hasta fijar la escala definitiva que tendría la escultura" (*Fig. 3*).

La plaza está sobre un forjado de hormigón que permite el paso del agua del barranco. Sorprende el despiece geométrico y lo perfectamente estudiado que estaba el pavimento de piedra, incluyendo el plinto donde se apoya la escultura.

Martín Chirino, a propósito del proyecto con Rubens Henríquez, dijo que El Sueño de los Continentes "es un trabajo muy correcto con el arquitecto". En sus declaraciones en la prensa de la época en que se colocó, señaló que era una obra "abierta a los vientos de los tres continentes" dado que España acababa de entrar en la Comunidad Económica Europea, y lo que significaba su escultura: "Antes, los centros de cultura eran las grandes ciudades: París, Londres, Nueva York; ahora las ciudades se van quedando pequeñas, teniendo tal interrelación entre unas y otras, que se produce una especie de cambio de escala, donde los procesos culturales tienen lugar en un intercambio de continentes, ya no de ciudades, originándose así una traslación de los planteamientos filosóficos y culturales… En El Sueño de los Continentes hay un movimiento en el proceso creador, hay una asociación de ideas entre su desplazamiento creativo, en ganar más dimensión en el espacio de la espiral, con el desplazamiento intelectual que se está produciendo en el tratamiento de los problemas a nivel intercontinental".

De nuevo Martín Palazón fue el encargado de realizar la escultura de Chirino, en acero cortén. Habían transcurrido veinte años desde que le fabricase su primera obra en Santa Cruz, Lady Tenerife. Pero esta vez el trabajo se basó en la confianza y buen hacer ya demostrados, y Martín Chirino no tuvo que dirigir la obra en el taller. De hecho, "El Sueño de los Continentes" era una obra más sencilla, y con la maqueta hecha en hierro por el propio Chirino, el taller de Palazón resolvió la pieza.

Después de visitar Santa Cruz y la plaza donde Henríquez le había propuesto colocar una obra suya, Chirino regresó a su taller con las medidas de la plaza y la altura del edificio. Con la ayuda de un amigo estableció una escala para la escultura.

De regreso a Tenerife con su maqueta pequeñita, contactó nuevamente con Martín Palazón, quien nos contó que Chirino le "traía una cosita. Me la dejó en la mano y yo de ahí empecé a trabajar. Pero no tenía ninguna documentación pormenorizada ni detallada. Me dice: toma, esto es lo que quiero hacer". Chirino explicaba de este modo su modo de trabajar para el espacio público: "Las maquetas también han sido algo importante para mí. Pero no tienen que ver con la obra, tienen que ver con el sentido de la dimensión y del espacio. Tienes la maqueta y te la imaginas a tamaño real y cómo tendría que verse esa cosa en el espacio. Que si aciertas, no hay quien mueva esa pieza. Está en su sitio".

El Sueño de los Continentes tuvo una desafortunada intervención por parte del Ayuntamiento de Santa Cruz, mutilada en el año 2009 por motivos de seguridad, que ha quedado en la memoria de todos los ciudadanos y del propio Martín Chirino. Fue restaurada en 2012 por el mismo Martín Palazón, para soldar la pieza que se había cortado.

Para proteger las obras artísticas que están en el espacio público, Chirino considera que sería útil "una buena ley y que el poder fáctico, aquel a quien pertenece este tipo de preguntas, sepa lo que se trae

entre manos. Vivimos en un mundo en donde todo es polémico y aparte de polémico, parece que todo tiende a fenecer y a desparecer. Nada es eterno. Y en eso se equivocan".

También le preguntamos si al cambiar el contexto de una obra, entonces el lenguaje cambia porque el modo en que la obra se comunica con su entorno cambia y si, en ese caso, tal vez los artistas deberían establecer unas condiciones para que se modifique lo menos posible el contexto. Y Chirino nos responde que la exclusividad no existe, y que en realidad le da igual cómo se interprete su obra.

"Yo hago lo que hago y vivo el momento que estoy viviendo. Es verdad que soy un intelectual, una persona que tiene conceptos muy rígidos y claros en muchos aspectos del desarrollo de mi trabajo, y siempre que los hago los hago cabales y muchos de ellos, funcionan muy bien. Tienes ese problema del entorno, del medio, de la circunstancia, la historia. Y tampoco somos tan omnipotentes, es una locura. Ese es otro martirio que nosotros nos inventamos".

2.3. Alfaguara 5: Márquez-Chirino-Rodríguez (Acciona), 1999

José Miguel Márquez Zárate nació en 1948 y comenzó estudios de Bellas Artes, para después irse a Barcelona a estudiar Arquitectura, carrera que finalizó en 1971. El motivo de la entrevista que le hicimos era, sin duda, la obra de rehabilitación del Parlamento de Canarias. Fue un larguísimo proceso que comenzó en 1982 y concluyó en 1999 con la colocación de la escultura de Martín Chirino.

Era un proyecto a largo plazo debido a que el antiguo y céntrico edificio estaba en muy mal estado y, no sólo debía ser restaurado y rehabilitado, sino que se iniciaron procedimientos de expropiaciones en los alrededores para poder ampliar la sede.

Por tanto, el proyecto que realizó Márquez tenía por un lado obra nueva, conservando sólo las fachadas de dos plantas de los inmuebles antiguos colindantes y, por otro lado, la rehabilitación del viejo Parlamento.

La obra del Parlamento era de mucha envergadura. Primero hubo que pasar por el proceso de las expropiaciones de las edificaciones que formarían parte de la ampliación. Mientras tanto, en el proyecto de la parte nueva y que remontaba tres alturas más, querían poder trasladar el concepto de "conceptualización de Canarias", y Márquez propuso unos paneles de cerramiento exterior a modo de celosías en cobre que representaban conceptos de Canarias mediante cortes, roturas, etc. La idea seguía un poco el planteamiento de la "Gestalt", la escuela alemana de pensamiento que decía que 2+2 = algo más que 4. O dicho en palabras, que lo que ves es inferior a lo que se lee después.

De este modo, la parte nueva del edificio consistía en un cubo de cobre, donde se representaba la parte moderna y potente de Canarias y la Autonomía, y que contrastaba con la edificación antigua, de poca altura y estilísticamente diferente (*Fig. 4*).

Sin embargo, el Ayuntamiento rechazó ese planteamiento. Las fachadas debían ser neutras conforme a la normativa del P.E.R.I., en lo referente a las fachadas de las remontas. Y hubo que hacer las celosías sin ningún tipo de ornamento.

Quien hacía el encargo era la "Mesa del Parlamento", conformada por representantes de los principales partidos políticos, y que se había constituido para gestionar toda la obra de ampliación, ya que iba a ser muy larga, en varias fases, y prolongada en el tiempo. Todas las decisiones tenían que pasar por la Mesa del Parlamento, de forma que, de acuerdo con el arquitecto, acordaron que la escultura sería de Chirino.

Pero, según Márquez, no era un encargo libre, porque tenía una carga política importante, con un significado cultural que debería reflejar la identidad del pueblo canario.

Cuando ya los volúmenes de la edificación nueva estaban terminados, llamaron a Chirino para que viniera a ver el lugar. Es entonces cuando Márquez Zárate le explica la idea de "Identidad Canaria", le



Fig. 4 - Alfaguara (5). Edificio del Parlamento de Canarias. Fuente: Elaboración propia (2020)

mostró el lugar y le expresó su inquietud por que la obra fuera “Arte incorporado al edificio”.

Chirino era conocido de la familia de José Miguel Márquez, pues su tío, Juan Márquez, escultor y profesor en la facultad de Bellas Artes. Chirino y Millares le visitaban con frecuencia y se conocían también de la época en que recalaban en París.

Además, en el Patio del Parlamento se había colocado en 1989 aproximadamente, una escultura pequeña de Martín Chirino. Era un “signo de identidad de Canarias” que se reflejaba muy bien en las espirales que hacía Chirino.

Se encargó la realización una maqueta del Parlamento y se le envió a Chirino embalada a Madrid. A partir de ese momento, Chirino realiza la maqueta en hierro y el Jefe de Obra, Ramón Rodríguez, y el Delegado de Acciona, la empresa constructora, van a Madrid a ver la propuesta.

Finalmente, la escultura estaría apoyada, un extremo en la azotea de la parte nueva y el otro en la azotea de la parte vieja. A partir de ese momento en que se toma la decisión en Madrid entre arquitecto y escultor, comienzan a tomarse decisiones constructivas, ya que había que reforzar el forjado de la edificación nueva y elevar la cota con varias hiladas de bloque. También hubo que desplazar el punto de apoyo sobre la edificación antigua para que la escultura descansara sobre el muro de carga.

En esta parte del proceso, el escultor sólo asume la parte artística, y la documentación gráfica y las explicaciones necesarias las hacía el arquitecto a partir de la maqueta.

Para Martín Chirino fue un reto, que se deduce de su comentario, cuando se expresaba sobre el trabajo que realizó en el Parlamento de Canarias:

> “Para mí el más conflictivo fue el del Parlamento por la disparidad que había entre el pequeño edificio antiguo que existía y el nuevo que había que hacer. Márquez veía que su edificio era muy moderno y no encontraba la manera de ligarlo al edificio antiguo. Y yo de broma le dije: hagamos una “grapa”, y él dijo ‘bueno’. Hagamos una pieza que vaya del uno al otro y ya verás tú cómo ya la individualidad desaparece y, entonces, inmediatamente hay una conjunción. El proyecto se ve muy claro, y es que la escultura está haciendo alusión a una cosa realmente integrada con otra. Es lo que nosotros llamamos la integración de las artes. Entonces ahí fue muy claro.”
>
> “Conmigo era muy directo aquello, yo sabía perfectamente que estaba grapando los dos edificios y que entonces el tamaño tenía que ser más, incluso, fíjate que, por la razón que fuera, no me dejaron bajar al patio que hubiese sido precioso”.

José Miguel Márquez afirmaba que desde el principio hubo un diálogo entre Chirino y él. “Tanto es así que hubo diálogo permanente, y el resultado es que, en el Parlamento, la obra arquitectónica y escultórica conviven”.

La Mesa del Parlamento encarga la obra de la ampliación a Acciona, la constructora que gana el concurso de adjudicación. Dentro del presupuesto tiene que disponerse el 1% para una obra singular.

Ramón Rodríguez, jefe de obra, nos explicaba que Márquez eligió a Chirino porque “lo mejor en el momento creo que era Chirino. Después de conocer a Chirino, me ha demostrado que sí. Además de ser, según dicen, un buen artista, sabía lo que quería, sabía diseñarlo y creo que con la ayuda de José Miguel, el planteamiento fue muy claro y las decisiones, la forma de hacerlo, cómo hacerlo y la ubicación. No hubo ningún problema, hubo que hacer el corte de los empalmes y nada más”.

Fueron más de seis meses de estudio. El trabajo en equipo era evidente entre el arquitecto y el escultor. Ramón Rodríguez nos decía que Márquez le iba dando todos los datos que Chirino le pedía desde Madrid.

La escultura de Chirino fue realizada en bronce, fundida en Madrid, por piezas. El proceso de fundido hasta su montaje en la obra conllevó un meticuloso estudio de medidas para el transporte y el posterior ensamblaje. La obra se montó en el taller de Madrid, y después fue desmontada y enviada en contenedores por barco. El despiece debía tener en cuenta las dimensiones del contenedor, y según Ramón Rodríguez llegaron cuatro piezas. Por un lado la espiral grande, y luego el brazo dividido en tres partes.

El montaje duró dos días. La base de la escultura estaba preparada, y de Madrid llegó un equipo de varios soldadores a los que la contrata dio apoyo con más operarios. La espiral se colocó sobre una losa de perfiles metálicos, y el otro extremo se posó sobre el punto más cercano a una pared de carga del edificio antiguo. Todo con la dificultad añadida de hacerlo con una grúa en la estrechísima calle de Teobaldo Power.

Fue, como expresaba Ramón, “una unión de la técnica y del arte. No creo que sea suerte, creo que fue una correlación de datos todos bien ordenados”.

Esta escultura de Chirino forma parte del edificio de tal forma que si se quitara “parecería un patio de vecindad”, dicho por Ramón Rodríguez

Se puede apreciar que el proyecto artístico que desarrolla Martín Chirino desde su taller de Madrid no se queda sólo en la idea. La comunicación entre los constructores de la obra y los constructores del Parlamento tuvo que ser precisa. Para ello, Chirino se apoyó en especialistas, desde el propio arquitecto hasta los calculistas de la fundición y los operarios que viajaron expresamente para instalar la escultura.

3. REFLEXIÓN Y CONCLUSIÓN

Es cierto que existen muchas obras en el espacio público de Santa Cruz, y todas son bienes muebles en tanto en cuanto no son edificios. Sin embargo, nos hemos permitido la licencia de clasificar de otro modo algunas de ellas atendiendo a la obligatoriedad de “inmovilidad” como en el caso de estas tres obras de Martín Chirino al que hemos bautizado como su “arte inmueble”.

Existen obras que pasan desapercibidas, bien por su tamaño, bien por el lugar. Algunos lugares están tan contaminados visualmente, que la obra artística se encuentra camuflada entre vegetación, motos, contenedores de basura, y otros elementos que componen el paisaje urbano.
Otras en cambio, están colocadas de tal modo que es imposible no darse cuenta de que son obras de arte, pero igualmente lo son aunque se cambien de lugar.

Después de recorrer la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, y observando con detenimiento todas las esculturas de su espacio público, establecimos un criterio común para determinar con claridad aquellas obras donde se conjugaban los siguientes aspectos:

1. El tamaño de la escultura acorde a su entorno.
2. Un equilibrio entre la escultura y la arquitectura.
3. El carácter inmueble.

Producto de la casualidad o no, y una vez realizada una exhaustiva revisión del patrimonio escultórico de la ciudad, nos encontramos con que había tres obras que cumplían los requisitos y que las tres estaban firmadas por Martín Chirino.

La escala, tan importante en el contexto urbano, es siempre el aspecto físico más determinante de cualquier obra. Si el artista se queda corto con las dimensiones, su obra se convierte en un bien mueble, y si se pasa, su monumentalidad puede asfixiar a su entorno, y convertirse en un bien molesto. La obra debe respirar y dejar respirar de acuerdo con el espacio que la acoge.

Además, cuando una escultura está pensada para el lugar, y ese lugar se articula y se configura atendiendo también a la presencia de la pieza artística, así como de la propia arquitectura, todo encaja y aparece el equilibrio. Cuando el arquitecto de un edificio proyecta un espacio público que acompaña a la arquitectura, y el escultor y el arquitecto trabajan juntos, el conjunto se hace inseparable.

En ese momento, cuando la escultura ya no puede tener sentido si no es junto al edificio y en el lugar que se ha escogido para instalarla, o porque el lugar ya no se entiende o no existiría sin la obra, ésta se hace inmueble.

BIBLIOGRAFÍA

CARNERO, A.; DUQUE, D.; SCHWARTZ, C. (1996), "1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife 1973", *Cabildo de Tenerife, Área de Cultura.*

FERNÁNDEZ LOMANA, M. (1996), "De la Conmemoración al Homenaje", en CARNERO, A.; DUQUE, D.; SCHWARTZ, C. (coords.), *1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife 1973.* Cabildo de Tenerife, pp. 87-107.

GUTIÉRREZ, L. (1991), "Chirino: El Sueño de los Continentes", en *Diario de Avisos, Planas de Cultura.* Año I, nº 1, 6 de diciembre 1991, pp. 40-41.

PÉREZ, C. (1996), "Reflexión sobre lo visto y lo vivido", en CARNERO, A.; DUQUE, D.; SCHWARTZ, C. (coords.), *1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife 1973.* Cabildo de Tenerife, pp. 65-75.

SAAVEDRA, M. (1999), "Historia de un acontecimiento", en CARNERO, A.; DUQUE, D.; SCHWARTZ, C. (coords.), Madrid. pp. 11-23.

SOBRINO, V. (1999), "*Escultura contemporánea en el Espacio Público: Transformaciones, ubicaciones y recepción pública"*. Madrid. Electa.

EL GRAFFITI COMO PARADIGMA DE INTERRELACIÓN ENTRE LA CIUDAD Y EL ARTE URBANO. EL CASO DE «MUELLE», EL PRIMER GRAFITERO ESPAÑOL

Graffiti as a paradigm of interrelation between the city and urban art. The case of «Muelle», the first Spanish graffiti artist

Francisco Reyes-Sánchez
UCM
freyessa@ucm.es

Alberto García-García
UCM
algarci@ucm.es

Resumen

La relación de los ciudadanos con el entorno en el que viven suele estar determinada por los elementos que conforman el espacio. La experiencia creada en relación a este espacio influye necesariamente en las relaciones culturales, económicas, sociales, etc., que conforman la experiencia de vida de dichos ciudadanos. Así, nadie escapa al espacio que le rodea y, en todo momento, influye en su desarrollo y en su manera de explicarlo y construirlo. El graffiti es un elemento esencialmente urbano que está, en todo momento, construyendo la experiencia y la relación descrita del ciudadano con su espacio de una manera creativa y participativa. Pero la historia del graffiti empieza en España con Muelle, el primer grafitero, y es con Muelle, cuando se sientan las bases del movimiento graffiti. El objetivo de este artículo es tratar de explicar cómo se produce esta sinergia y como son las técnicas que hacen de este estilo artístico un elemento urbano de convivencia y controversia entre las personas que viven en las ciudades.

Palabras clave

Ciudad, creatividad, graffiti, arte, urbano.

Abstract

The relationship between citizens and the environment in which they live is usually determined by the elements of space. The experience created in relation to this space necessarily has influence in the aspect cultural, economic, social, etc., that make the experience of life of those citizens. So, no one escapes the surrounding space and, at all times, influences their development and their way of explaining it and build it. Graffiti is an essentially urban element which is, at all times, building experience and describes the relationship between citizens and their space in a creative and participatory manner. But the history of graffiti begins in Spain with Muelle, the first graffiti artist, and it is with Muelle, when the foundations of the graffiti movement are laid. The purpose of this article is to explain how this synergy occurs, and how the techniques that make this art style street furniture coexistence and controversy among people living in cities.

Keywords

City, creativity, graffiti, art, urban.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando el nueve de junio de 2001 se produce la Declaración de las Naciones Unidas sobre las ciudades y otros asentamientos humanos en el nuevo milenio (A/RES/S-25/2 de 9 de junio de 2001), se provoca la instauración de una nueva visión de la ciudad pensada como elemento fundamental y articulador en la creación de entornos con una misión principal basada en "aprovechar al máximo los beneficios de la mundialización y paliar sus consecuencias negativas"[1]. En 2002 se crea la Alianza Global para la Diversidad Cultural de la UNESCO entre cuyas funciones está la de "contribuir a liberar el potencial creativo, social y económico de las industrias culturales del mundo"[2]. A raíz de todo este proceso de concienciación en torno al papel transcendental de la ciudad como espacio articulador de la convivencia humana, se empieza a pensar en el objetivo de vincular las ciudades en relación al pluralismo de ideas, otorgando a la creatividad un papel esencial en el desarrollo de los sectores económicos asociados a las industrias culturales.

Los criterios temáticos sobre los que se apoya esta idea son la literatura, el cine, la música, el arte popular, el diseño, el arte digital y la gastronomía. De todos estos criterios, ninguno parece tener en cuenta una de las tendencias artísticas más relevantes e implantadas como elemento dinamizador del mensaje y la comunicación interna dentro de la actividad urbana creativa actual: el graffiti. Quizás, la propia falta de autoría reconocida y reconocible que lo aleja de los sectores económicos y la industria lo convierte en una realidad urbanita poco distinguida por todos aquellos que deben regularizar y normalizar la vida cultural dentro de las ciudades. Pero si algo tiene el graffiti es mensaje y creatividad. Stahl (2009) incide en este sentido refiriéndose al graffiti como mensaje en "los símbolos que vemos en las calles y las paredes no están en ningún caso desvinculados del tiempo que les corresponde (…) ya sea acerca de las ideas políticas, de lo que se entiende como estético o de los objetivos que se persiguen en su momento, estos símbolos nos dan a menudo una clave, antes de que aquello que representan se convierta en bien común de la cultura oficial", y en la creatividad puesto que "estos jóvenes se orientan, no sólo hacia el arte aceptado y transmitido (…) sino que desarrollan sus propias ideas y dibujos, a veces innovadores y de calidad".

La ciudad, por tanto, es el lienzo donde se crea y se lanza el mensaje, transformando la visión del que la contempla como un estímulo o como una aberración que interfiere en el transcurrir diario de todas las personas. Por este motivo, ciudad, creatividad, mensaje y graffiti van unidos y debemos, por tanto, entenderlos.

2. METODOLOGÍA

El presente artículo está basado en una metodología centrado en la historia de vida que, partiendo de las propias experiencias vitales de los autores, trata de contextualizar de manera académica la relevancia que el arte del graffiti ha supuesto en el desarrollo del espacio de la ciudad como motor de la cultura y la convivencia. No se trata de juzgar ni de evaluar aquello que no se puede estructurar, salvo por la narrativa de la experiencia y que, en un tema tan dado a la especulación como es la reflexión en torno al arte urbano, hace falta encontrar referencias en subjetividades que provienen directamente de la memoria oral de aquellos que vivieron de primera mano experiencias vitales como las que aquí se describen. En este sentido, el objeto es la reflexión sobre este arte efímero y el objetivo es tratar de interpretar las circunstancias en torno a las que se ha construido una manera de comunicar con capacidad de traspasar cualquier barrera geográfica tomando al pionero Juan Carlos Argüello "Muelle" como iniciador de esta forma de expresión en España.

El graffiti es, en principio, una parte fundamental sobre la que se sustenta el concepto de cultura urbana como parte del arte popular dedicado a la interacción con los elementos que conforman el espacio urbano. Con toda probabilidad, es la que despierta mayor interés en las personas ajenas a la cultura hip hop que es la base sobre la que se sustentan los elementos que la conforman: breakdance, rap, disc jockeys, beatbox… Pero... vayamos por partes, ¿qué es eso del graffiti?

[1] http://www.lacult.org/docc/RedCiudCreatDirectrices.pdf

[2] http://www.lacult.org/docc/RedCiudCreatDirectrices.pdf



Fig. 1 - FIRMAS OLD SCHOOL. Fuente: Imagen F. Reyes (2010)

Cuando hemos paseado por las calles de cualquier ciudad del mundo, en algún momento nos hemos planteado, a la vista de pinturas sobre muros de la ciudad o cualquier mobiliario urbano, si es lo mismo una pintada que un graffiti. En este sentimiento de ambivalencia que nos movemos respecto a los planteamientos estéticos que nos sugiere la visión de estas obras, la respuesta se encuentra condicionada por la cultura y la educación que nos perfila como personas. A efectos prácticos, la primera conclusión que se deriva de esta pregunta es que no existe relación entre ambos conceptos: una pintada es un mensaje anónimo sin voluntad de estilo, mientras que un graffiti es una firma sin mensaje, con cierto componente estético y un toque artístico. En realidad, podríamos afirmar que se trata de un individuo que escribe-dibuja con rotulador o spray su alias por donde pasa con intención de darse a conocer, dejarse ver. El graffiti es algo que nos afecta puesto que está presente en el espacio en el que desarrollamos nuestra actividad vital convirtiéndose en una rutina visual que, para bien o para mal, nos hemos acostumbrado a retener como parte del imaginario visual del entorno.

La mayoría de los estudios que se han realizado en nuestro país sobre graffiti tratan sobre las pintadas, y se han abordado desde un punto de vista casi exclusivamente sociológico. La pintada política y las pintadas de los retretes universitarios (y de cualquier otro lugar donde puede ser apreciado por gente) han merecido, hasta el momento, especial atención por parte de los estudiosos. El entorno ocupado es el medio público, creando esta circunstancia un sistema ambivalente en el que la interpretación y valoración de la libertad de expresión del artista y el respeto por el espacio público compartido entran en conflicto. Pero... ¿Y el graffiti? El espacio creativo pertenece en exclusiva al graffiti; no es mensaje, es expresión de una manera de entender el espacio público como muro de propaganda y de identificación y personalización del individuo frente al resto. El grafitero no contempla el espacio público que conforma la ciudad, sino que lo usa en beneficio propio creando un estilo individual que le hace diferenciarse del resto de los ciudadanos con los que comparte ese entorno. Y lo hace desde la creatividad y el riesgo de lo inaccesible con el ánimo de llegar al mayor número de personas posibles; no es el arte por el arte, es el arte para todos contextualizado en un espacio público fuera de la rentabilidad económica derivada dentro de los muros de cualquier museo. Pero, por otro lado, el grafitero se apropia de un espacio que no es suyo, sino de todos, creando una disfunción en el mismo que le transforma en objeto de rechazo. Y, es aquí, donde entra el conflicto y donde la constitución de defensores y detractores se enzarza en una disputa en el que ambas partes dejan de querer conocerse para intentar imponerse. Y, aquí, entra la necesidad de conocer este universo creativo arraigado en la propia articulación de la vida social en las ciudades.

Esta diferenciación intencionada es una manera de crear un espacio creativo alejado de la normalización y el rigor que las normas sociales imponen, además de servir para crear su propio canon estético que impone la marginalidad como principio fundamental de constitución del movimiento creativo.

Este hecho hace que el desconocimiento sobre sus principios entre los profesionales de la información e, incluso, los teóricos que lo estudian desde diferentes perspectivas académicas, sirva para distanciar incluso el lenguaje y argot que ambas partes emplean para referirse a un mismo concepto.

Por tanto, existe una clara voluntad de establecer grupos, en cierto modo tribales, que tienen la capacidad de compartir normas únicas aparte de las normalizadas en la convivencia cotidiana, que aportan un sentimiento de crear un espacio exclusivo a través de los elementos arquitectónicos que constituyen la ciudad y que les sirve como escaparte creativo en su condición de artista que crea el concepto de "calle" como elemento vertebrador de la convivencia urbana. El graffiti, por tanto, crea un mensaje de las formas, mientras que una pintada sería el mensaje de los contenidos.

El origen lo podemos situar en Estados Unidos, desde donde se exportó al resto de países del mundo, empezando como una moda pasajera y consolidándose como una experiencia vital. Un joven norteamericano apodado Cornbread en Filadelfia y otros, poco después como Taki 183 en Nueva York, tuvieron la "culpa", a finales de los años 60, de que la práctica de escribir el nombre en las paredes y trenes se popularizase entre los jóvenes de todo el mundo. De ahí a los reportajes en televisión, a las galerías de arte, al cine y a Europa, donde a finales de los 80, los jóvenes del hip hop comenzaron a escribir su nombre las paredes, mobiliario urbano y trenes. Hoy en día se ha extendido por todo el mundo, muchos de ellos no saben ni siquiera por qué lo hacen.

Muelle (fallecido en 1995) fue el pionero en España en escribir su nombre en las paredes; de él a la situación actual hay un abismo. Muelle hacía graffiti sin molestar: "una firma decorativa que no generase un gasto". Un "famoso anónimo" que creó escuela.

3. ANÁLISIS

Si lo consideramos arte y no mensaje nos deberíamos plantear una serie de preguntas para justificarlo como elemento constitutivo de la creación de elementos que configuran la ciudad creativa: ¿Cuáles son los principios artísticos que estructuran la base sobre la que los propios escritores de graffiti realizan sus obras? ¿Qué características ha de tener un graffiti para que sea considerado una obra de calidad? ¿Cómo sabemos si un graffiti es bueno o tiene estilo? ¿Por qué al ver un graffiti de Zeta o Suso33 [3]sabemos que está bien hecho, nos guste o no?

Pero la gente que no pertenece al mundo del graffiti, no suele apreciar el estilo. ¿Qué es el estilo?, se preguntaba hace años la, hoy fallecida Ana Mª Vigara, profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. No pudimos explicarle lo que era. El estilo es algo que lo ves si eres escritor (grafitero), el estilo se desarrolla con la firma. La firma, en los inicios, era la tarjeta de presentación de los escritores, y mediante ella se hacían conocidos y demostraban su estilo. Hoy en día no se le da importancia a la firma y sí a las piezas. Los medios y las circunstancias son otras, pero los parámetros que definen la calidad de una pieza no han cambiado: un boceto con letras con estilo, marcar en la pared esas letras, hacer un relleno con colores en gama o por contraste, meter el trazo, generalmente en un color más oscuro que el relleno, hacer la sombra o el 3D para destacar la forma del fondo, hacer un fondo en color que contraste con el trazo y el relleno, meter powerline y finalmente los brillos. Si todo esto se ha hecho con un trazo fino, limpio y con decisión, que no se vean líneas torpes ni difuminados donde debe ir una línea limpia y los colores están combinados con gracia y elegancia, tenemos una buena técnica; si a la técnica se le une un buen estilo en las letras, podemos decir que el graffiti es de calidad.

3.1. Primeros resultados: el legado de Muelle, el inicio y los estilos

Hacia 1981, la palabra Muelle, comienza a verse repetidamente por los muros de la ciudad de Madrid. En esa época, Juan Carlos Argüello, un joven vecino del barrio de Campamento, decide escribir su apodo: "Muelle" por todos los sitios por donde solía pasar. Tanto con rotulador como con spray. La familia de Muelle asegura que "Ya desde 1977 Juan Carlos escribía su apodo por todo el barrio" (Fernando Argüello, hermano de Muelle, 2019), pero fue durante la primera mitad de los 80 cuando se empezó a hablar de esa firma, la única hasta el momento, que aparecía en infinidad de muros de la ciudad.

[3] Dos ejemplos de graffiteros reconocidos dentro y fuera del mercado del arte tanto en España como en un contexto internacional.

Muelle estuvo firmando en solitario durante el primer tercio de la década, y pronto otros decidieron que querían hacerlo también, que querían sus 15 minutos de fama, como dijo Andy Warhol. Y así fue, quizá el grafitero más importante después de Muelle, fue Bleck la rata. Otro estilo pero igual de eficaz, y además, más trasgresor que Muelle. Prefería, por ejemplo, pintar en los baldosines de los andenes del Metro, mientras que Muelle lo hacía en los carteles de publicidad del andén.

El Muelle, tal y como nos indica Pastron#7, otro de los grandes grafiteros de la época, en una entrevista personal, "pintó en el cruce de Arturo Soria con López de Hoyos, en 1990, y yo me iba todas las tardes a ver la pieza para intentar entender cómo había hecho esos trazos tan limpios. En realidad, nos llevaba ocho años de ventaja a todos. Era el número 1".

Durante un tiempo prácticamente sólo se veían esas dos firmas en la ciudad: Muelle y Bleck y se creó una curiosa rivalidad que culminó en su primer encuentro en persona gracias a un programa de radio que los puso en contacto. Desde entonces se harían muy buenos amigos.

Poco tardaron en surgir seguidores, y otros, que a la postre se harían muy conocidos, como Glub o Tifón (el actor y director de cine Daniel Guzmán), Joselio, Juanmanuel, Fer, JYS, Remebe, Toro, Tiri… y un largo etcétera de seguidores y firmadores compulsivos que firmaron durante toda la década y hasta principios de los 90.

Muelle se había convertido por méritos propios en un personaje muy conocido, respetado y admirado durante la Movida Madrileña (movimiento contracultural surgido en Madrid hacia 1978 y que duró hasta mediados de los 80) y su legado, el graffiti flechero y los grafiteros flecheros, se ha mantenido vivo hasta nuestros días.

Solemos llamar graffiti flechero al que realizaba Muelle y el que imitaron todos sus seguidores en los primeros años. Se trata de una firma con una flecha o varias, a modo de espiral, tirabuzón o simplemente flecha en línea recta. Se les llama flecheros también (y sobre todo) para diferenciarlos de los grafiteros que utilizan el estilo de graffiti hip hop, más tradicional, global e importado de Estados Unidos.

La llegada del hip hop a España, cambiaría radicalmente este panorama de los primeros graffitis, de Muelle y de los flecheros. Todo empezó en 1984, un nuevo actor entra en el mundo del graffiti.Se trataba del hip hop. Después de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles y en una España en la que la moda del aerobic, el chándal, las cintas en el pelo, las muñequeras y los calentadores estaba a la última, de repente, un día de septiembre de 1984, en el programa de TVE 1, 2, 3, Responda otra vez, la presentadora, Mayra Gómez Kemp dio paso a una actuación musical del grupo Break Machine, que interpretaron el tema "Street Dance". Aquello lo cambió todo. Todo lo que se emitía en un programa que contaba con una media de 22 millones de espectadores, se ponía de moda inevitablemente. Y así pasó con el breakdance. Fueron pasando los meses y hacia finales de 1984 y principios de 1985, los primeros bailarines de break, ya eran conscientes de que pertenecían a un movimiento mucho más amplio que se llamaba hip hop, y que estaba formado por cinco disciplinas diferentes: breakdance, rap, dj ,beatbox y graffiti.



Fig. 2 - Muelle. Fuente: Imagen F. Reyes (1990)



Fig. 3 - BLECK LA RATA. Fuente: Imagen F. Reyes (2001)



Fig. 4 - TOEO . Fuente: Imagen F. Reyes (1989)

Sin embargo, hacia 1986 el mensaje del break estaba acabado, y en 1987 no pasó prácticamente nada. Un año en blanco. Pero ya en el 88 los primeros sonidos de rap en los medios y las primeras firmas de los "raperos". El rap y el *graffiti* estaban en los medios y todo el mundo quería tener su firma. Los grafiteros copiaban letras de los libros *Subway Art* o del *Spray Can Art* y de películas como *Colors, The Warriors* o *New Jack City*. Los "grafiteros hip hop" habían invadido el territorio de los flecheros.

Los años fuertes de graffiti en España coincidieron con el boom del rap en español: de 1989 a 1991. En 1992 el movimiento graffiti pareció desaparecer y en la segunda mitad de los 90, con la fuerza del graffiti en Barcelona, gracias a grafiteros como Kapi y Moockie y sobre todo a la creación de la marca de spray Montana, el graffiti vive una segunda edad de oro, aunque a nivel menos mediático y más underground. Llegaría la década del 2000 y surgen nuevas formas de expresión en el graffiti, como el arte urbano, el realismo y los estilos nuevos como los de El Niño de las Pinturas, Okuda o Boa Mistura.

Y este es el graffiti que tenemos en la actualidad. Con el auge de Internet, ya no se valora la profusión de la firma o de la obra. El objetivo de "llegar a toda la ciudad" se ha transformado en "llegar a todo el planeta" y se puede conseguir con las redes sociales. Podemos decir que el graffiti tradicional ha muerto y ha nacido el cibergraffiti.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El arte está en la ciudad, en la ciudad de las personas, la ciudad de las ideas y la ciudad que construye universos identificativos propios capaces de diferenciarlas de las demás ciudades. No debemos entender la ciudad como un lugar de trabajo, de ocio o de tránsito, sino como un cuerpo único en constante crecimiento y regeneración que necesita ser construido a través de las interacciones de las personas con el entorno. Y es en ese universo, donde se reconoce la esencia de lo que marca la vida de las personas que conforman la experiencia diaria de la vida en las mismas.

La ciudad es aquella en la que los ciudadanos participan y la conquistan en su propio beneficio y en el de la comunidad. Por este motivo, deben existir disrupciones y sentimientos encontrados entre las diferentes sensibilidades que conforman este universo único de convivencia. Al mismo tiempo, existe una vocación innata en el individuo para conformar su presencia y situarse frente al resto de manera que ayude a conformar el espacio público que cada individuo quiere sostener frente al resto; así, la ciudad aporta al grupo y al individuo aquello que sostiene el crecimiento personal de cada una de las partes para crecer de manera simultánea.

El *graffiti* o la necesidad de crear una iconografía propia por parte de cada individuo para mostrárselo a los demás es un ejemplo de construcción social que ayuda a entrever la necesidad de crear una base sobre la que articular nuestra propia personalidad ante nosotros y el grupo. El *graffiti* es el nombre expuesto de un individuo en un espacio público que, mediante una serie de reglas artísticas definidas por el propio grupo, escenifica la realidad de un individuo frente a su grupo y al resto de personas que conforman la ciudad. Y, es aquí, donde el *graffiti* y la ciudad se fusionan para crear sinergias comunicativas en las que la ciudad necesita de la creatividad del escritor del *graffiti* para crear universos de comunicación y artísticos capaces de desarrollar espacios de vida propios; pero, por otro lado, el *graffiti* necesita de los aspectos creativos de la ciudad (entendidos en todos los aspectos que recoge la UNESCO en su Red de Ciudades Creativas) para buscar el muro donde expresarse. Y es esta sinergia la que demuestra existe una clara intencionalidad y connivencia en la relación que establece el carácter sectario y provocador del *graffiti* en las ciudades para convertirlas en reclamo del mensaje que quieren mostrar sus individuos.

El *graffiti*, más bien su técnica, es universal. Las ciudades, más bien sus infraestructuras, suelen ser bastantes similares. Las personas que las conforman son únicas y la creatividad que demuestran en su relación directa con el entorno que la conforma, es el mejor ejemplo de diversidad y de conceptualización de una vida compartida en un espacio de compartido de convivencia.

Por otro lado, la imaginería comunicativa en relación a este arte está salpicada siempre por intencionalidades –positivas o negativas- en función de lo que implica romper los espacios públicos de uso compartido.

Los medios de comunicación que necesitan de un posicionamiento ideológico para tener una base económica de seguidores sobre los que sustentarse, abordan el tema de esta relación entre *graffiti* y ciudad desde una vertiente demasiado ideológica en función de sus intereses particulares. También, el mundo del *graffiti* entiende que esa intromisión en su espacio es particularmente molesta ya que el principio constitutivo de su movimiento es la marginalidad frente al resto: escribo para que se me vea, pero no quiero que nadie me vea, podría ser el resumen de la línea ideológica de un movimiento basado en la vistosidad y apariencia en el grupo y la discreción frente a lo social. No es para menos, porque atenta contra las leyes que regulan el propio funcionamiento social. Y este círculo vicioso no se rompe con nada salvo con la integración de los objetivos comunes en la ciudad, entendida como espacio de creación y creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

CASTLEMAN, C (1982). *Los graffiti*, Madrid: Herman Blume.
CASTILLA, A. (1989). “Los chicos del hip-hop” en *El País*. No 3295, agosto 1989, pp. 74-75.
CHALFANT, H.; COOPER, M. (1984). *Subway Art*. Londres: Thames and Hudson.
CHALFANT, H.; PRIGOFF, J. (1987). *Spraycan Art*, Londres: Thames and Hudson.
CHALFANT, H (2006) *Graff it productions.* París: Burners.
COOPER, M. (2004) *Hip Hop Files*. Colonia: From here to fame.
DÁVILA, I (2201). “Escritores urbanos: del Novelty a los cristales rayados” en *Eccus,* junio 2001.
Declaración sobre las ciudades y otros asentamientos humanos en el nuevo milenio. Disponible en: *http://habitat.aq.upm.es/aghab/adecmil.html*
FLORES, T.; TRILLO, M.(1990): “El movimiento del Hip Hop español”, en *Rock de Lux*, enero 1990.

HERNÁNDEZ, S. “Narcisismo en colores”, en *Diario 16*: Cultura, 21-3-1999.
HEREDERO DÍAZ, O. Y REYES SÁNCHEZ, F. La influencia de la Web 2.0 y sus condicionantes técnicos en la producción del videoclip de rap español. Revista Mediterránea de Comunicación, Vol. 8, nº 2, 129-144. (2017). Disponible en: *https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2017-v8-n2-la-influencia-de-la-web-2-0-y-sus-condicionantes-tecnicos-en-la-produccion-del-videoclip-de-rap-espanol*
LLES, L. (2000). “Hip Hop de aquí”, en *El País de las tentaciones,* 11 de agosto de 2000.
MÉNDEZ, A (2003). *La apuesta invisible*. Barcelona: Montesinos ensayo.
REYES, F. (2010). *Rap. 25 años de rimas*, Barcelona: Editorial Viceversa.
__*(2007). Homenaje a Guernica, Concurso de graffiti.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.(2006). “*Graffiti*, breakdance y rap. El hip hop en España”, en *Grenz Gange,* pp 67-84, Frankfurt: Leipziger Universitätsverlag.
__(2007). “Hip hop, *graffiti*, break, rap, jóvenes y cultura urbana”, en *Culturas y lenguajes juveniles*, pp 125-139, Madrid: Instituto de la Juventud.
__(2006). “Creatividad, estilo y tipografías en el *graffiti*” en *Revisemos las teorías de la creatividad*, pp 283-291. Barcelona: Llenguatge-Pensament-Comunicació.
__(2003). “Una actividad juvenil: *graffiti*s y pintadas”, en *Públicos, instituciones y problemas en la comunicación del nuevo milenio*, pp. 1019-1023. Madrid: Universidad Complutense.
__(2010)*. Los tres elementos*. Madrid, Comunidad de Madrid. Vicepresencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno. Dirección general de Archivos, Museos y Bibliotecas. (2012) Graffiti, ¿arte o vandalismo? En Pensar la Publicidad, 6, pp. 53-70.
__(2014) “Medios de comunicación y eventos en la evolución y difusión del rap en España” en Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap, pp. 153, Valladolid, Universidad de Valladolid.
__(2016). “El mercado del arte: abismo o recuperación” en *Informe sobre el estado de la cultura,* pp 23 a 32. Madrid: Observatorio de Cultura y Comunicación. Fundación Alternativas.
STHAL, J. (2009). *Street Art.* Alemania: Postdam. Tandem Verlag.
TONER, A. (1998). *Hip – Hop*. Madrid: Celeste.
VIGARA, A. M.; REYES, F. (1995). “*Graffiti* y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación.”, en *De varia lección*, pp. 477 a 516. Madrid: Universidad Complutense.
VIGARA, A. M.; REYES, F. (1995). “Pintada y graffiti callejeros: arte, lenguaje, comunicación.”, en Revista Española de Lingüística Ed. Gredos nº 26/1.

ESTUDIANTES EN PERIFERIA. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL COMO OPORTUNIDAD PARA EL ARRAIGO DEL ALUMNADO EN EL BARRIO

Outskirts students. The cultural and artistic education as a chance for the student body belonging in the neighbourhood

Francisco Javier Romero Varo
Universidad de Sevilla
fromerovaro@gmail.com

Resumen

Nuestra investigación parte de la hipótesis de que existe un sentimiento de desarraigo hacia la ciudad de periferia que se traduce en un deprecio hacia lo estético del espacio urbano que habitan entre el alumnado de enseñanzas medias de zonas periféricas. Los resultados de investigación que se presentan buscaban estudiar y arrojar luz sobre la relación de oportunidad que existe entre los códigos estéticos de la periferia y la recepción artística del alumnado utilizando para ello prácticas artísticas que toman como base la ciudad y el paisaje. La investigación se enmarca dentro de un trabajo de campo realizado a partir de la observación participante dentro de un barrio de Sevilla, Montequinto, donde la condición de frontera era clara y relevante. La primera parte se construyó a partir de entrevistas semiestructuradas dirigidas a observar los valores espaciales y estéticos que dichos estudiantes atribuían a su entorno y en base a ello, documentar la receptividad y aceptación hacia determinadas prácticas artísticas urbanas. Destacando que el alumnado, de un modo autónomo, fue capaz de comprender y reflexionar actos artísticos a partir de su biografía con el entorno, asimilando el acto artístico y las potenciales implicaciones positivas que dichas prácticas tendrían en su entorno inmediato.

Palabras clave

Periferia, arraigo, educación artística, frontera, imagen urbana, alumnado.

Abstract

This investigation is part of the hypothesis that defends an existent feeling of uproot toward outskirts towns, which is traduced into a depreciation to the urban space stetic by the high school student body to the outskirts they live in. The results of the investigation given were looking for studying and clarifying about the relationship of an existing opportunity between outskirts sthetic codes and students artistic perception, using artistic practices that takes the city and the landscape as base. The investigation is classified under a field work done due to participative observation in a Seville neighbourhood, Montequinto, where the border condition is clear and relevant. The first part was constructed from interviews semi-structured towards observing the aesthetic and space values that students give to their environment and, based on it, document the receptivity and acceptance to determined urban artistic practices. Highlighting that the student body, in an autonomous way, was able to understand and consider artistic actions with the environment based on their own biography, assimilating the artistic action and positive potential implications that mentioned practices would have in their immediate environment.

Keywords

Outskirts, support, artistic education, border, urban perception, student body.

1. MONTEQUINTO, LA PERIFERIA COMO CONDICIÓN DE FRONTERA Y LA OPORTUNIDAD PARA LA RECEPTIVIDAD ARTÍSTICA

Montequinto, y por tanto el centro educativo Mariana de Pineda en el que desarrollo este trabajo, tiene por su posición geográfica las características de un límite fronterizo que adolece de unas determinadas fracturas económicas, sociales, culturales e identitarias (Scott, Michaelsen, 2003: 26-29) que provocan que los estudiantes que se desarrollan en este entorno, vivan una sensación de desigualdad íntimamente ligada a una desconexión cultural y social fruto del crecimiento y desarrollo en un lugar indefinido y sin identidad.

La condición de borde-límite entre Sevilla capital, y la ciudad de Dos Hermanas, unido a la condición de ciudad de nueva planta, ha contribuido a que exista en el alumnado una idea de desarraigo hacia su propio entorno, convirtiéndose en una suerte de territorio fuertemente caracterizado por lo liminal (Turner, 1988: 131), tanto en el ámbito de lo urbano como en el de la construcción de las propias relaciones interpersonales de los jóvenes que lo habitan.

El alumnado de esta periferia comparte por tanto un sentimiento negativo hacia su barrio con respecto a otros tejidos históricos y comerciales de mayor éxito social y simbólico. Un rechazo en forma de deprecio que está estrechamente ligado a la identidad difusa y global de las periferias, y que viene a perpetuar un sentimiento de desigualdad hacia el entorno que será necesario comprobar y constatar de qué manera se produce dentro del grupo-clase.

Por el contrario, como aspecto positivo, podremos afirmar que dicho territorio periférico, potencia el factor liminal entre los adolescentes y afianza la relación entre los pares (Turner, 1988: 134) y hace que determinados lugares, informales y no monumentales, adquieran, de manera inconsciente para ellos, la condición de lugar de memoria y reconocimiento común[1]. Espacios generalmente frágiles y difícilmente identificables componen un paisaje de relaciones y percepciones subjetivas implantadas por los propios estudiantes sobre el territorio, lugares que ellos mismos han resignificado, y que les ayudan a reconocerse colectivamente y que construyen un paisaje etnográfico compuesto por *topías* y *no lugares* que a la vez son comunes y apropiados.

Estos entornos frágiles a los que aludo, solo podrán ser observados y valorados por los estudiantes, cuando ellos mismos sean conscientes del etnocentrismo cultural que existe en las criterios y estéticas formalistas que han constituido el modo habitual de entender y enseñar el patrimonio y el arte basados en el distanciamiento arte-realidad, el arte como instrumento de clase, la corrección artística ligada a la exactitud, el genio o el formato (Chalmers, 2003 :48).

Sacarlos a ese estado de conciencia es una tarea que nos exigirá enseñar a mirar a través de nuevos filtros sensibles y adaptados a los tiempos presentes que enseñen a los estudiantes a conocer las señales que les permitan reconocer, hallar y valorar los lugares comunes apropiados que ellos mismos han construido colectivamente y usar el aprendizaje del arte como una herramienta facilitadora de ese reconocimiento del medio físico como propio. Mediante entrevistas semiestructuradas buscaremos arrojar luz sobre la relación que cada alumno ha construido con su entorno cotidiano, sea desde el punto de vista social, afectivo, el estético o el artístico, identificando los lugares individuales y comunes del alumnado en su entorno.

Para conseguirlo, seleccionaremos una serie de experiencias artísticas, que experimenten y trabajen sobre el paisaje y los conceptos de los que hayan planteado en las entrevistas (abandono, grafitis, paisaje, etc), a partir de ello se observa y documentan los procesos de receptividad artística del alumnado hacia las diferentes experiencias y la potencial relación con sus entornos, estudiando y profundizando en el conjunto de valores y percepciones subjetivas que ellos atribuyen a las distintas acciones artísticas. El resultado de estas entrevistas será una serie de documentos resúmenes llamados Historias de Montequinto que aglutinarán las diferentes experiencias de cada alumno.

---

[1] Tomando como referencia para las definiciones de *lugar, no lugar* y topía las desarrolladas por Honorio Velasco en VELASCO, Honorio, Cuerpo y Espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas. UNED, 2019.

Estas acciones, en conjunto, permitirán confrontar a nuestro alumnado con sus ambientes cotidianos, ofreciéndoles alternativas en las que el arte hace de motor transformador que diferentes experiencias artísticas han tenido sobre entornos cercanos, haciéndoles participe del potencial dinamizador y transmutador que ellos, como sujetos empoderados, tienen sobre su entorno a través del arte.

2. METODOLOGÍA

2.1. Fase 1. Aproximación al centro y obtención del tema en base a la teoría funfamentada[2] y validación previa

Este proceso se inició con una primera observación a distancia del centro y su entorno, una toma de datos del entorno, por un lado, que en paralelo se fue completando con la búsqueda de fuentes teóricas y prácticas. Las cuáles arrojaron un abanico de conceptos claves que posteriormente fueron validados y desarrollados.

En paralelo a esta primera toma de contacto sobre el entorno, también se produjo el primer acercamiento al centro y al grupo-clase. Dicho grupo de alumnos fue analizado a través de la observación directamente en el aula, manteniendo conversaciones informales con ellos, tanto individuales como grupales, identificando el tipo de relaciones que tenían entre ellos, con el centro y con su entorno para, a través de la escucha activa, tomarse notas de las observaciones que se extraían.

Cabe destacarse que a la pregunta concisa de si consideran su barrio un sitio bonito, la mayoría de ellos responden que no, que bonito es el centro histórico, pero no su barrio (veinticuatro de treinta y seis). A la respuesta de donde querrían vivir en el futuro, la respuesta mayoritaria es conducente a la capital, siendo solo doce alumnos de treinta y seis los que elegirían vivir en su barrio, eligiendo el resto, vivir en Sevilla capital, preferiblemente centro. En base a esos resultados podría considerarse que sí que se cumple las hipótesis planteadas.

2.2. Fase 2. Planificación de las entrevistas semiestructuradas.

En esta tercera fase se le dio forma al proceso de entrevistas semiestructurada para buscar e identificar aquellos lugares generalmente informales en donde el alumnado, con su biografía y sus afinidades han construido lugares de reconocimiento común.

La duración de dicha entrevista, de aproximadamente treinta minutos, permite acotar temporalmente la actividad investigadora, realizándose dos entrevistas diarias que al solamente poder ser realizadas en las horas de EPVA (dos días semanales) darán lugar a diez entrevistas realizadas durante cinco semanas (en esta comunicación se contienen extractos de ocho de ellas). Para ello se seleccionó un grupo diverso en género, origen geográfico y grupo de pares, de cara a conocer qué construcciones relacionales tienen con el contexto, buscando identificar el mayor número posible de lugares comunes o de arraigo, colectivos (entre todos), grupales (de una parte del grupo-clase) o individuales que después serían enfrentados a las diferentes prácticas artísticas.

Se parte de un set de preguntas que tratan su relación con el entorno y que nos llevan a entender cómo lo perciben a nivel social, espacial, visual, artístico o cultural. Estas funcionarán como una base flexible que nos permita que la conversación fluya hacia datos relevantes no programados, pero que a su vez nos asegure obtener información de todos los temas a tratar. Como no se permite grabar a los alumnos sin permiso expreso de padres y de la inspección educativa, se tomarán notas de las ideas planteadas por el alumno, entrecomillando las expresiones textuales, archivando la documentación en un cuaderno de campo. Documentando el estado base de las relaciones estudiante-barrio.

---

[2] Tomando como referencia la Teoría Fundamentada en los términos expuestos por RODRÍGUEZ, D. y VALLDEORIOLA, J. en Metodología de la investigación, PID_00148555, FUOC. 2014. OUC.

2.3. Fase 3. Búsqueda de expresiones artísticas en base a biografía para documentar la respuesta receptiva del alumnado

En esta tercera fase, se buscaron, a partir de cada narrativa biográfica, una serie de experiencias artísticas, en forma de buenas prácticas, que experimentasen y trabajasen sobre el territorio. Estas se seleccionaron atendiendo a los conceptos y observaciones que los alumnos hicieron sobre su entorno y han sido trabajadas desde el arte. Esta selección se procuró que contuviera arte realizado por mujeres y propuestas artísticas que trabajasen fuera del cultocentrismo artístico.

Esta fase se inició aproximando individualmente al alumnado a las experiencias artísticas que hubieran trabajado sobre los conceptos urbanos que les resultaban familiares(abandono, descampados, repetición, grafitis, etc.) o que tuvieran relación con lugares similares a aquellos lugares comunes en los que relacionaban, para, a partir de ese punto, invitarlos a reflexionar libremente sobre las prácticas artísticas que habían observado y las relaciones que ellos percibían entre ellas y sus entornos biográficos, invitándolos a plantearse la influencia que estos proyectos tendrían en sus entornos y lugares comunes (factibilidad, reacción social, cambios que produciría, impacto personal sobre su entorno…) e intentando que descubran las relaciones y conexiones que existen entre la cultura visual que viven diariamente y la práctica artística. Los resultados de estas fases desembocaron en lo que llamaré historias biográficas de Montequinto que expondré a continuación.

3. HISTORIA BIOGRÁFICAS DE MONTEQUINTO. RESULTADO DE INVESTIGACIÓN

3.1. Historia 1 (nombres ficticios). Biografía en el entorno

A Andrés le gusta el paisaje que hay desde donde vive, que no su casa enfatiza, hasta el cole, pasa junto a la loma que esconde Los Tubos y ve el amanecer. No sale por las tardes porque vive en un centro de menores en régimen cerrado, así que aprovecha la entrada y la salida al centro escolar como una oportunidad diaria. Hay veces que le recoge su novia y pasean juntos, esos días cambia su ruta y pasa por el Parque de los Pinos, de ese le gusta la luz naranja entre las palmeras porque le producen calma.

Cree que los sitios y los lugares son bonitos o feos según lo que ha vivido en ellos. “Todo se ve mejor más bonito cuando se está calmado y feliz, y que todo es feo, hasta lo más bonito, cuando estás enfadado”. (le animo a extrapolar esa reflexión al arte). “El arte produce sensaciones, un cuadro de algo triste puede hacerte sentir triste y si ves un paisaje te sientes feliz, puedes ver el viento en una foto y sentirlo, ves una foto de una hamburguesa en el BK y te da hambre”. Se queja de la suciedad del barrio, de los contenedores viejos y de las pintadas sin sentido. Me interesa y le ánimo a seguir ese camino. “Es que no tiene ningún sentido poner Montequinto King o tu nombre, ninguno, si fuera algo me hiciera pensar estaría bien”.

3.1.1. Receptividad arte – entorno (H1)

Sobre Jeanne-Claude y Christo (Umbrella Project)
La reacción de Andrés al conocer la intervención paisajística “árboles envueltos” fue mucho más expresiva, dijo que había un JCC en el sitio donde iba a “no pensar” cuando está enfadado o frustrado. Me sorprendió y le pregunté que cómo era, “Es un tractor envuelto en plásticos, en mitad de la nada. Yendo por el carril para la Guardia Civil”, le plantee por qué creía que un tractor envuelto en plásticos es similar a los árboles envueltos y su respuesta fue clara: “Porque son cosas del paisaje que, al estar envueltas, se convierten en cosas que ya no son del paisaje, en otra cosa, en algo extraño”. La sencillez de la afirmación mostraba como el alumno había extrapolado el discurso de una obra que le fue introducida pero no explicada de un modo autónomo y seguidamente había sabido observar situaciones análogas en sus lugares cercanos. construyendo un discurso artístico y simbólico desde su entorno.

Sobre Jeanne-Claude y Christo (Wrapped Trees)
Le impresiona ver el territorio ocupado por cientos de sombrillas amarillas, reflexiona sobre el paisaje y el cambio, antes hablaba del elemento “extraño” y ahora habla del paisaje “extraño”, “veo montañas,

naturaleza y han puesto sombrillas donde no suele haber gente, las sombrillas dejan de servir y ahora todo el paisaje es extraño".

3.2. Historia 2

A Juan le gusta Montequinto pero se queja de que en el barrio no hay nada que hacer. Ha vivido en el barrio toda la vida, pero no sabe si le gusta. Cree que Sevilla es muy bonita, le gusta para pasear, aunque no cree que le gustara vivir allí, "es muy mogollónica, aunque el barrio no lo es tanto (bonito)", "aquí disfruto de mis amigos, no del entorno".

Le tiene cariño a Montequinto, aquí practica deporte a nivel semiprofesional, pero confiesa que cada vez está más aburrido, dan paseos, y terminan hablando de que se les queda chico, "ha cerrado hasta el cine". Le gusta el hip hop y competir en *free style*. Piensa que no le gusta el arte (yo no he dicho que arte ni lo he acotado en ningún momento) la cultura está en la calle, pero que esa cultura de verdad se reconoce poco. "Me gustan los talentos mentales, no los artísticos" (dice hablando de museos). Le gusta la pared de *graffitis* del polígono industrial, junto a la UPO, Universidad Pablo de Olavide, me anima a ir, dice que seguramente lo pinten pronto y desaparezca (vuelve a asomar el pesimismo), como pasó en el otro sitio donde había *graffitis* "guapos".

3.2.1. Receptividad arte – entorno (H2)

Sobre Bansky (Obra guardia orinando y niña con globo)
Cree que la obra de Bansky es libre como el Hip-Hop (establece lazos entre disciplinas interesantes, traza paralelismo identificando rasgos y atributos comunes) y que ambos se parecen en su contenido por que los dos denuncian sin censura. Lamenta que en Montequinto no es posible el graffiti porque lo limpian (pintan).

Sobre Okuda San Miguel (Murales Oso y Mujer Africana)
Le impacta el colorido y las formas. El oso le gusta especialmente, la ve inviable en el barrio, se quejarían mucho, pero piensa cuando estuviera hecho les gustaría, cree que la gente como con el hip hop, siempre habla desde la ignorancia, pero después cuando ven los resultados, o los escuchan, les acaba gustando.

3.3. Historia 3

Luisa vive en el edificio de estilo postmoderno que hay frente al mercado del barrio y le gusta la zona donde vive. Piensa que la iglesia es bonita, y le gusta sentarse en los bancos del mercado, o en los de la iglesia, "a ver a la gente pasar" con su amiga Julia. En esa plaza concurren además los eventos que le gustan, la feria del libro, día del libro, tiendas de artesanía o talleres de barro. Le gustan los sitios donde ocurren cosas (en proceso de cambio).

Cuando le pregunto a Luisa por qué sitios le gustan, me traza un entusiasta mapa de Montequinto desde su infancia, en la iglesia hizo la comunión, en el Parque de los Pinos le gustaba ir al castillo, aunque ya era más mayor, y en el Parque de la Colina lloraba porque quería llevarse los chupetes que le gustaban. Le sorprende que allí sigan, cree que los reponen cada cierto tiempo. Le gusta ir a visitar al abuelo de Julia al huerto urbano "¡Te va a encantar seguro!, ¡Es precioso!" Le gustan los merenderos del parque de los pinos, donde celebraba sus cumpleaños. A la pregunta de por qué te gustan esos sitios, me responde "porque las cosas que he hecho allí (recuerdos) aunque las haya hecho una vez."

3.3.1. Receptividad arte – entorno (H3)

Sobre Dionisio González (Las Horas Caras)
"Combina lo convencional con lo nuevo, me impacta, hay un salto, se sale de lo normal pero no está discriminado. Llama la atención, pero es uno más". Aquí vemos una reacción del alumno transversal a las otras historias. Hay una sorpresa, sobre la que después establece un análisis y con ese análisis revisiona el límite autoconstruido de lo posible. Lo que no era posible empieza a serlo un poco más a través del arte, y la realidad no muta directamente, pero sí que aumentamos la posibilidad transformadora.

Sobre Arte para Todos. Polígono San Pablo (Mujer indígena con niño, mujer llevando alimento)
"Es un grito de ayuda del barrio. Hay un interés por dibujar y expresarse. Cambian las cosas, se ven de otra manera", "si ocurrieran aquí sería muy guay. Montequinto me representaría más. Cada pensamiento (de cada artista) crearía algo diferente. Si hubiera uno de Alex Morgan (jugadora de futbol inglés) sería mi mural y daría un golpe de estado para quedármelo". En una misma la alumna reflexiona sobre el arte como elemento transformado y dinamizador de la sociedad y lo urbano, trata la importancia reivindicativa del arte para la lucha por la igualdad de género, LGTBI, contra el racismo.

3.4. Historia 4

Alonso queda con sus amigos en los portales de su casa, en La Colina, en Los Pinos o en los tubos. Aunque para estar solo prefiere irse a los campos que hay en el Camino de la Guardia Civil.

Es el alumno al que más le gusta su entorno. Piensa que su barrio "es muy estético" (me sorprende el uso de la expresión ya que he evitado usar este lenguaje en el aula para no condicionarlos mediante el lenguaje). Le gusta la división por colores que tiene, "la composición de colores" dice, le gusta que los colores definan sectores y le gusta ser de Los Verdes. Le parece que su barrio es llamativo "¡muy llamativo!" Se considera del barrio porque ahora tiene amigos aquí, aunque ha vivido toda su vida en el Polígono San Pablo, junto a su abuela. Ahora se considera del Polígono San Pablo y de Montequinto.

Le gusta las vistas de los dos parques, aunque considera que son muy diferentes, va al de Los Pinos por el día (tiene sombra) y a La Colina al anochecer (tiene un bar que cierra de madrugada), le gusta el ambiente que hay y la música en directo que ponen "la escucho sentado en un banco con los amigos, no en la terraza". Le gusta la cultura japonesa y el arte oriental, sobre todo las ilustraciones y el manga.

3.4.1. Receptividad arte – entorno (H4)

Sobre Dionisio González (Busan Project)
"Me gusta, está todo conectado, pero contrasta, es como un futuro alternativo, hay tensión, pero a la vez es muy abstracto, es como una escultura. No sé si sería aceptado en Montequinto pero por mí sí. El nivel cultural es bajo" Se lamenta.

Sobre estudio PARIWAT (BBK 031 y BBK 032)
De PARIWAT piensa que es como ir visitando. "Cuando visita uno ve cosas que le gustan y otras que no. Ellos se quedan con una de ellas. Esta es del ruido fíjate". Le doy la razón (La obra trabaja la ciudad desde las conexiones y el transporte, pero la reflexión del ruido es totalmente acertada y consecuencia de ello). "Yo lo haría de todo lo que me gusta de Montequinto y después de todo lo malo, y después lo compararía y vería el contraste".

3.5. Historia 5

Los Tubos son con diferencia el lugar favorito de Alberto en el barrio, allí ve el paisaje, pasa el tiempo, le gustan porque están apartados "puedo estar a mi rollo, sin molestas, son lugares que ayudan a reflexionar y me inspiran" (el espacio fronterizo como territorio de libertad con atributos cercanos a lo liminal vuelve a vislumbrarse). Le gusta pasear por los límites del barrio viendo los edificios sin terminar. Le gusta ver sus entrañas, "cómo están construidos, sus estructuras" (me sorprende esa posición estética, refleja una madurez visual poco usual no solo a su edad sino en cualquier persona sin formación artística). Le gusta la cultura callejera por todo lo que refleja y le gustan los espacios transformados por los grafitis.

Le gusta vivir en Montequinto pero no siente que el barrio represente sus ideales. "No le gusta lo común" (el barrio piensa que lo es) y a él "le gustan las cosas escondidas, porque son más bonitas y maravillosas". "Son cosas a la vista de todo el mundo, pero a las que nadie echa cuenta: hojas de árboles caídas, monumentos abandonados, esculturas rotas o descampados". Alberto demuestra una madurez visual hacia la cultura visual de la periferia muy alta y una muy buena capacidad para entender los procesos simbólicos y estéticos contemporáneos.

3.5.1. Receptividad arte – entorno (H5)

Sobre Gordon Matta Clark (Building Cuts)
Le gustan las propuestas (le sorprende que se considere arte edificios y le animo a reflexionar sobre ellos). “Depende de la persona supongo, si (lo) aprecian, si paran a pensar porque no son simples formas, sino hay que buscarles un significado”. Alberto reconoce la obra de arte y la analiza desde su significado y no desde su forma, y le sorprende y desconoce qué elementos los procesos de ruina o roturas que el valora y aprecia en su entorno sean considerador arte.

Sobre Nancy Holt (Solar Tunnels)
Piensa que la realidad es relativa y cambiante. Considera que la instalación es diferente y le gusta que haya que ir a buscarlos (le he explicado que para visitar la instalación los Tubos de Sol hay que ir un desierto entre Nevada y Utah), le sorprende que la gente recorra horas para visitarlos. Cree que sus tubos tienen los mismos atributos “están en la nada, pero al estar, en esa nada ya hay algo”.

3.6. Historia 6

Pablo estaba acostumbrado a los edificios altos en Perú, su casa era de tres plantas, muy moderna. “Lima es moderna” me dice “yo estaba acostumbrado a ver lo moderno, los edificios son todos diferentes, y ahora aquí me empezó a gustar que los barrios sean todos iguales”. Aquí vemos una opinión que contrasta con la de la mayoría de sus compañeros, al venir de un contexto con una imagen urbana fuertemente fragmentada e individualizada aprecia las estéticas normalizadas y homogéneas de esta periferia.

“Aquí es como si fuera toda una misma clase social, sin distinciones”. Pablo habla, sin formación previa, de uno de los valores de la vivienda moderna. “En Lima algunas personas me tomaban por rico porque vivía en la casa de mi tío, me señalaban socialmente y no me gustaba. Ahora me gusta más”. En Perú, los edificios “están mezclados los grandes con los pequeños y los nuevos con los viejos”. Prefiere lo ordenado.

3.6.2. Receptividad arte – entorno (H6)

Sobre estudio PARIWAT (BBK 031 y BBK 032)
“Está bien, pudo reconocer el ruido de Lima, pero no es Lima, es otro sitio, parece Asia. El (autor) crea una imagen, podría haber hecho un mundo perfecto, pero no lo ha hecho, ha hecho el ruido. Supongo que si lo hubiera hecho yo lo hubiera hecho cogiendo otras cosas, pero el que ha hecho esto no estaría de acuerdo conmigo”. Aquí Pablo se está planteando una reflexión sobre las diferentes percepciones que puede provocar y la divergencia que puede existir con la intencionalidad del autor, también nos plantea reinterpretar la obra desde su perspectiva personal, tiene la primera intención de aproximarse al trabajo artístico desde la apropiación artística, lo que podrían ser de muchísima utilidad en el aula.

Sobre Jorge Gallego (Vacío y Retrato de Tiempo)
“Parece todo en ruina, no sé si me gusta, me recuerda un poco a Lima, ves sitios así en medio de la ciudad”. Muchas de las reflexiones que Pablo plantea hablan de la desigualdad en términos sociales y es un factor clave del término frontera, ya que no existe la frontera sin que exista una desigualdad traducida en fractura social, identitaria o cultural.

3.7. Historia 7

Carmen suele ir a dar una vuelta al Parque de los Pinos, a la zona del huerto o a la plaza del mercado, pero lo que realmente le gusta a ella es subirse al metro con sus amigas e ir al centro de Sevilla a ver cosas nuevas. El barrio ha dejado de sorprenderle, todo le parece básico y común, tan común que no cree que haya nada que lo diferencie, ni entre sí, ni con respecto a otros sitios.

Aun así, Carmen se siente de Montequinto. Carmen cree que al barrio le faltan más cosas de diseño, edificios más modernos, tener colores más vivos o al menos más espacios verdes. Carmen prefiere el arte“tradicional” porque está más familiarizada con él y por ello lo comprende con más facilidad, “hay veces que no comprendo los conceptos demasiado abstractos, no los entiendo”.

3.7.1. Receptividad arte – entorno (H7)

Sobre Arte para Todos. Polígono San Pablo. (Mujer indígena con niño, mujer llevando alimento)
Cree que es una forma de romper con lo común. Le gusta porque aporta cultura al barrio, lo renueva: "Lo ves y piensas que ya es otra cosa, hay alguien que ha trabajado, que se ha esforzado". Los alumnos suelen hacer mención al esfuerzo transformador del artista, pero también al esfuerzo físico, como si tuviera que ser el artista el ejecutor individual de cada una de sus obras. Sería interesante trabajar desde el contenido proyecto artístico y sus fases la existencia del equipo de trabajo/taller de artista y como la ejecución individual o colectiva de un proyecto artístico no le quita originalidad ni autoría intelectual de la obra.

Sobre Dionisio González (Busan Project)
"Es interesante, te muestra la normalidad, pero me gusta como rompe la estética de la foto. Te llama la atención el paisaje final, es original y te puedes reconocer en él". En la medida en que la obra de Dionisio González usa la ciudad y las arquitecturas como lienzo de proyecto, podemos asumir y prever que la familiaridad de los alumnos al concepto viene facilitada. Lo que es sorprendente, y muy favorable, es la reacción hacia los encuentros (desencuentros) que plantea el artista. La respuesta suele ser la comprensión y aceptación estética, visual y conceptual de las transformaciones planteadas, identificando los valores aportados y la traducción de esos códigos de obra a su entorno cercano.

3.8. Historia 8

A Francisco le encanta la cultura sevillana, y se siente "muy sevillano" (arraigo identificatorio). Le gustan sus hermandades, sus cofradías "¡y las iglesias!" y por eso se considera un "friki" de la historia. Va bastante a la plaza central porque allí ocurren eventos cómo la feria del libro y la feria de la artesanía.. "Le gusta que el barrio tenga una iglesia tan grande y bonita" y el hecho de que tenga "una hermandad y una cofradía" le parece "extraordinario".

Pero para Francisco no todo es folklore religioso, en su día a día le gusta pasar las tardes en el Parque de los Pinos, en la piscina de los edificios rojos donde vive (Los Rojos), pero especialmente le gusta disfrutar de Los Tubos desde donde "disfruta el paisaje con los colegas hasta que la luz desaparece". Allí piensa que iniciaron sus amistades y proyecta en el lugar "momentos inolvidables". Considera que esos tubos abandonados en el territorio son bonitos "porque los sitios bonitos son donde tienes recuerdos bonitos". Se queja de las amenazas que sufren Los Tubos de Olivar de Quintos "ellos talan los árboles, lo tienen todo sucio, se han cargado todo el verde y ahora cuando quiten los tubos nos quitarán el descampado" (En ese ellos parece englobar al ayuntamiento, los adultos, la sociedad …).

3.8.1. Receptividad arte – entorno (H8)

Sobre Jeanne-Claude y Christo (Wrapped Reichstag)
Francisco queda muy sorprendido ante esta obra, tarda en reaccionar unos segundos y me pide tiempo para verla mejor. "Qué paranoia, este hombre (yo le he explicado que son una pareja artística) hace cosas sabiendo que van a desaparecer. Hace algo con sus telas y saben que se quitará o lo quitarán y desaparecerá, pero (piensa un par de minutos en silencio) cuando lo quiten la gente verá ese sitio de un modo distinto". "Será el mismo lugar, pero ya será diferente, la gente ve su idea, y se les quedará en el recuerdo, no se va a olvidar". Aquí Francisco nos habla de la capacidad transformadora del arte sobre el entorno, pero va mucho más allá, ya que es capaz de reconocer la transformación perdurable que el arte instalativo deja sobre la propia ciudad y la sociedad.

Sobre Nancy Holt (Solar Tunnels)
Francisco considera que esos tubos no son como los suyos. "¡Los míos son abandonados!, y ahí (en Solar Tunnels) hay una intención de cambiar el sitio". El estudiante trata con total naturalidad la intencionalidad de la obra de arte y trata, sin formación previa, el significado de la obra vislumbrando el valor simbólico de una obra de arte frente a una que no lo es. "Nuestros tubos tienen un sentido para nosotros, nos dan sentido, los tubos son nuestros, llevamos la comida, es nuestro descampado, el resto de los descampados no, pero ese sí, pero no son una obra de arte".

4. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo de investigación realizado he podido comprobar que los sentimientos de desarraigo que planteábamos al inicio de la investigación, son reales y vivenciados por los estudiantes de periferia, que, en nuestro caso, adolecen de un sentimiento de deprecio con respecto a los tejidos históricos centrales. Percepciones negativas que podrían ser corregidas o moduladas mediante las asignaturas de educación plástica, si en ellas, los docentes, incorporásemos el aprendizaje visual de la realidad estética próxima, en lugar de sobre otros aspectos más lejanos a nuestro alumnado.

Queda patente que los alumnos proyectan esas construcciones y relaciones afectivas en su entorno contaminándolo positiva o negativamente. Si aprovechamos las prácticas artísticas para dotar de una nueva simbología a los espacios que ellos viven, daremos lugar a procesos trasformadores notables sobre la relación que ellos tienen con el entorno, además de enseñarles fácilmente conceptos complejos como la resignificación artística, el simbolismo de la obra de arte, etc.

Por otro lado, en la medida en la que los docentes de las enseñanzas plásticas y visuales seamos capaces de resignificar y dotar de sentido y valor artístico sus contextos próximos, conseguiremos que ellos dejen de considerar la práctica artística como un elemento alejado o desconectado de ellos, pasando a convertir las prácticas artísticas en un motor que ellos mismos podrán usar o apoyar dentro de los procesos trasformadores urbanos. Empoderar a través del arte.

Por último, quiero destacar que el cambio metodológico no se construye (solamente) incorporando a Bansky o a Jean Claude y Christo dentro del aula. Sino enfrentando las prácticas artísticas a los entornos, razonando y reflexionando sobre sus valores, objetivos, repercusiones, etc. Solo de ese modo conseguiremos disociar el arte como una práctica aislada, del arte como un elemento que construye una relación excepción con el paisaje y una relación de pertenencia trasformadora.

BIBLIOGRAFÍA

BUCK MORSS, S. (2005), “Estudios visuales e imaginación global”, en José Luis Brea (ed.), “Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización”. Tres Cantos: Akal, pp 145-154.

CHALMERS, F. (2003), “Arte, educación y diversidad cultural”. Barcelona: Paidos, pp 67-85.

CANCLINI, N. (2004), “Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad”. Barcelona: Geodisa. Pp147-163.

HARAWAY, D. (2004), “Testigo_modesto@Segundo_milenio”. Editoria OUC. Barcelona, pp 13-31.

MICHAELSEN, S., JOHNSON, D. (2003), “Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural”. Barcelona: Gedisa, pp 25-61.

MOXEY, K. (2013), “Visual time : the image in history”. Durham: Duke University Press, pp 11-23.

RODRÍGUEZ, D. y VALLDEORIOLA, J. (2014), “Metodología de la investigación”, PID_00148555, Barcelona: FUOC, pp 61-64

TURNER, Victor W. (1988), El Proceso Ritual. Liminalidad y communitas. Altea, Madrid, pp 131-139.

VELASCO, H. (2019), Cuerpo y Espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas. Madrid: UNED.

CAFÉS HISTÓRICOS DE MADRID COMO ESPACIOS DE REUNIÓN Y DE ARTE PARA LOS HUMORISTAS: LA EXPOSICIÓN DE CARICATURAS DE *SIRIO* EN EL *CAFÉ DE CASTILLA* (1929)

Madrid's Historical Cafés as Venues for Gatherings and Art for Comedians: the Exhibition of Sirio's Caricatures at the Café de Castilla (1929)

Mónica Vázquez Astorga
Universidad de Zaragoza
mvazquez@unizar.es

Resumen

El florecimiento vivido en Madrid por la caricatura y el dibujo humorístico a principios del siglo XX está relacionado con la formación de una tertulia que agrupaba cada jueves a escritores, dramaturgos, periodistas, artistas y músicos bajo la advocación de humoristas. Esta peña se fundó en la primera década de la pasada centuria en el café Lyon D'Or (calle de Alcalá), luego se congregó en el café de Gijón (paseo de Recoletos) hasta que se trasladó al de Jorge Juan (calle de Serrano), donde tuvo lugar su inauguración en noviembre de 1923 y se mantuvo hasta 1928, cuando se estableció en el hotel Nacional (paseo del Prado esquina con calle de Atocha). Igualmente, entre estos espacios públicos de sociabilidad destacó el café de Castilla (calle de las Infantas) puesto que era uno de los más concurridos de la época por literatos y artistas que descollaban en la vida de la notoriedad. En él se daban cita los dibujantes que publicaban sus trabajos en Buen Humor (1921-1931) y se exhibieron obras debidas a sus tertulianos. Así, acogió exposiciones de artistas como del prestigioso caricaturista cubano Sirio Abel García Hernández (Sirio) (1901-1937), en septiembre de 1929, quien trazó setenta caricaturas de personas que pasaban por este establecimiento y con las que se adornaron de manera permanente sus paredes. La obra de este malogrado artista fue continuada en septiembre de 1939 con una muestra de caricaturas ejecutadas por el turiasonense Francisco Ugalde (1903-1978) de personalidades de la literatura, del periodismo o de la música.

Palabras clave

Madrid, humorismo, café de Castilla, Sirio, Francisco Ugalde, caricaturas.

Abstract

The flourishing of caricatures and humorous drawings in Madrid at the beginning of the 20th century is related to the emergence of a circle that every Thursday brought together writers, playwrights, journalists, artists and musicians labelled humorists. This group was founded in the first decade of the 19th century in the Café Lyon D'Or (calle Alcalá). Later, its members gathered in the Cafe de Gijón (paseo de Recoletos) and they finally moved to the Café de Jorge Juan (calle Serrano), after its inauguration in November 1923. This circle of comedians gathered in this venue until 1928, date when they moved to the ground floor of the Nacional hotel (the corner of Paseo del Prado with calle Atocha). The Café de Castilla (calle de las Infantas)—one of the busiest of the time and patronised by writers and artists famed for their notoriety—stood out among these public venues of sociability. This space housed the gatherings of cartoonists who published in Buen Humor (1921-1931) and exhibited works by its patrons. Thus, this café hosted exhibitions by artists such as the prestigious Cuban caricaturist Sirio Abel García Hernández (Sirio) (1901-1937), in September 1929, who drew 70 caricatures of people who visited the establishment that decorated its walls permanently. The work of this ill-fated artist was continued in 1939 with an exhibition of caricatures of figures from literature, journalism and music drew by Francisco Ugalde (1903-1978), an Aragonese cartoonist born in the town of Tarazona.

Keywords

Madrid, humour, café de Castilla, Sirio, Francisco Ugalde, caricatures.

1. INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene como finalidad valorar el papel que los cafés históricos de Madrid desempeñaron como lugar de encuentro de personalidades de las letras, de la política y del arte y, especialmente, como espacios expositivos. Testimonio de ello, y objeto de este estudio, fue el desaparecido *café de Castilla* (calle de las Infantas, núm. 29), que acogió varias exposiciones como la organizada en 1929 por el admirable caricaturista cubano Sirio Abel García Hernández (*Sirio*) (1901-1937), quien era uno de sus asiduos tertulianos. La firma de este dibujante, radicado en esta ciudad, figuraba en los periódicos y en las publicaciones de prensa gráfica de la época.

Los cafés, como espacios públicos de sociabilidad[1], intercambio de ideas y debate, surgieron en la Europa del siglo XVIII y desempeñaron un papel importante en la sociedad como vías de entrada y difusión de las nuevas formas de pensamiento. En muchos de ellos se celebraron reuniones y tertulias que sirvieron de punto de encuentro a los escritores, artistas e intelectuales (introduciendo e impulsando el desarrollo de varias corrientes culturales), y fueron escenario de acontecimientos trascendentales para la historia contemporánea (conspiraciones políticas, redacción de manifiestos, conformación de movimientos artísticos, etc.) (Ribagorda, 2009: 98). De hecho, sin los cafés, sobre todo sin los decimonónicos y los de principios del siglo XX, no se entenderían muchos movimientos estéticos ni revolucionarios contemporáneos (Rosende, 2013: 208).

Madrid fue una ciudad de cafés y la costumbre de asistir a ellos estaba muy arraigada en la población. No sólo se iba a tomar café –como indica su nombre– y, de hecho, lo que se consumía no era más que un pretexto para hablar y juntarse. La mayoría de los más populares y concurridos se ubicaban en la Puerta del Sol y en sus arterias próximas, donde se condensaba –y se sigue condensando– la vida urbana.

Además, algunos cafés admitieron muestras de artistas como la mencionada del caricaturista *Sirio*, que pone de manifiesto, como analizamos en el primer apartado, el florecimiento vivido entonces por la caricatura y el dibujo humorístico que condujo a que se fundase, a principios del siglo XX, una tertulia que agrupaba cada jueves en el *café Lyon D'Or* (calle de Alcalá) a escritores, dramaturgos, periodistas, artistas y músicos bajo la advocación de humoristas. Luego, y como abordamos en el segundo apartado, esta peña se congregó en el *café de Gijón* (paseo de Recoletos) hasta que se trasladó al de *Jorge Juan* (calle de Serrano), donde tuvo lugar su inauguración en noviembre de 1923. La tertulia de los humoristas se reunió en este local hasta 1928, momento en el que se estableció en la planta baja del *hotel Nacional* (situado en una zona estratégica como es la del paseo del Prado esquina con la calle de Atocha).

También, entre estos espacios de congregación social destacó el *café de Castilla* (calle de las Infantas) puesto que era uno de los más concurridos de la época por literatos y artistas que descollaban en la vida de la notoriedad. En él, como estudiamos en el tercer apartado, se daban cita los dibujantes que publicaban sus trabajos en el semanario de humor madrileño *Buen Humor* (1921-1931) y se exhibieron obras de arte realizadas por sus tertulianos. Así, acogió exposiciones de artistas como del prestigioso caricaturista cubano Sirio Abel García Hernández (*Sirio*), en septiembre de 1929, quien trazó setenta caricaturas de personas que pasaban por este establecimiento y que adornaron de manera permanente sus paredes. Estas caricaturas, hechas sólo con contornos, sin deformaciones excesivas y «sin recurrir a arbitrios grotescos de índole vulgar», reflejaban el carácter peculiar de los retratados y la genialidad de su autor (Gil, 1929: 3).

La obra de este malogrado artista –fallecido a la temprana edad de 36 años– fue continuada en septiembre de 1939 con una muestra de caricaturas ejecutadas por el dibujante turiasonense Francisco Ugalde (1901-1978) de personalidades de la literatura, del periodismo o de la música. El *café de Castilla* fue un establecimiento que favoreció el desarrollo y la difusión del arte y de la cultura e imprimió un notable carácter a su entorno urbano, así como se convirtió en fina memoria de la vida madrileña.

[1] El concepto de sociabilidad ha sido definido por el historiador e hispanista francés Jean-Louis Guereña como *la aptitud de los hombres para relacionarse en colectivos más o menos estables, más o menos numerosos, y a las formas, ámbitos y manifestaciones de vida colectiva que se estructuran con este objetivo* (Guereña, 2003: 413).

2. UN DOCUMENTO HISTÓRICO: EL ARTE DEL DIBUJO Y DE LA CARICATURA

A principios del siglo XX existía un concepto depresivo del caricaturista y del ilustrador de periódicos y revistas, que hundía sus raíces a finales de la centuria anterior. El humorismo apenas había sido cultivado en pintura y escultura porque se consideraba como una «falta de respeto» a las academias (Méndez, 1929: 1). Era entonces el momento de situarlo y valorarlo debidamente tanto dentro del ámbito nacional como europeo. Esta labor fue emprendida, en gran medida, por el escritor y crítico madrileño José Francés (1883-1964), quien, en 1920, afirmó que "en nuestro país existían dibujantes humoristas en tal número y con tales méritos a quienes se debía no sólo el esplendor renaciente de la caricatura y del dibujo decorativo sino el momento más definido de su grandeza positiva" (Catálogo, 1920: 12).

Los humoristas se fueron formando a sí mismos y consiguieron ganarse el respeto y el aprecio de la crítica. Contaron con el importante estímulo de los Salones de Humoristas, que deben entenderse como un canto rebelde de juventud y de libertad, que entroncaba con el espíritu de vanguardia del momento (Vázquez, 2000: 416).

Los Salones de Humoristas se celebraron en distintas ciudades europeas e, incluso, americanas, con un carácter de independencia y de libre exhibición, como alternativa a la oficialidad que representaban las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. A este respecto, cabe mencionar los Salones de Humoristas que se organizaron en Madrid, Barcelona, Zaragoza[2] o Avilés, que reunieron a cultivadores de cada género artístico, desde las estampas decorativas a las esculturas satíricas.

El primer Salón de Humoristas abrió sus puertas en Madrid en diciembre de 1914, en un saloncito de la casa del editor musical Ildefonso Alier (plaza de Santa Ana), y a él concurrieron trece expositores y sesenta y una obras (Francés, 1945: 19-20). Desde entonces los Salones de Humoristas sorprendieron al público y a la crítica en su ascenso de importancia y de méritos, llegando a convertirse en un episodio anual en la vida artística[3]. A partir de 1918, al igual que sucedía con otros salones extranjeros, el Salón de Humoristas dio cabida también a artistas decoradores y pintores. Del mismo modo, los humoristas fueron conquistando las instituciones oficiales, llegando a exponer en las salas del Círculo de Bellas Artes[4] o en las del Museo de Arte Moderno[5].

En estos Salones participaron caricaturistas y dibujantes humorísticos de prestigio como Salvador Bartolozzi, Francisco Sancha, Manuel Bujados, *K-Hito* (Ricardo García López), Joaquín Xaudaró, Enrique Ochoa, Ramón Manchón, *Tito* (Exoristo Salmerón), Fernando Fresno, Federico Ribas, Ricardo Marín, Ramón Pichot, José Zamora, *Zas* (José Delgado Úbeda), *Demetrio* (Demetrio López Vargas), Manuel Garrido, *Bon* (Román Bonet), *Echea* (Enrique Echevarría), Roberto Montenegro, Pedro Antequera Azpiri, Juan Esplandiú, Ismael Cuesta, Antonio Casero, *Cyrano* (Ramón López Montenegro) y *Bluff* (Carlos Gómez Carreras).

En relación con los Salones de Humoristas madrileños, hay que aludir a la Unión de Dibujantes Españoles, sociedad constituida en marzo de 1920 bajo la presidencia de José Francés, que se ocupó de su organización (Francés, 1921: 1). Su labor fue fundamental en la reivindicación, promoción y protección del dibujante tanto en las exposiciones nacionales como internacionales, siendo ejemplo de ello la muestra colectiva celebrada en New York en 1927, a la que se enviaron sesenta trabajos de excelentes artistas que representaban, según Luis de Galinsoga, "la vanguardia del arte del dibujo actual en España" (De Galinsoga, 1927).

---

[2] En Zaragoza se celebraron cuatro Salones de Humoristas Aragoneses en el período previo al estallido de la contienda civil. El *I Salón de Humoristas Aragoneses* se inauguró el 10 de diciembre de 1926, en los salones de la Agrupación Artística Aragonesa. Para este tema, consúltese, entre otras publicaciones (Vázquez, 2000: 425-433).

[3] Los Salones de Humoristas madrileños lograron, con el transcurrir de las sucesivas convocatorias, una mayor concurrencia, pasando de los trece expositores del primero a los ciento treinta y cuatro en 1918 (Francés, 1918: 13-31).

[4] Así, el *XI Salón de Humoristas*, la *Exposición del Cartel y Arte Decorativo* y la *Exposición del Dibujo galante* se inauguraron el 20 de marzo de 1928 en los salones del Círculo de Bellas Artes de Madrid (*ABC*, 1928: 22).

[5] En este sentido, el *XII Salón de Humoristas* se celebró en el Museo de Arte Moderno (paseo de Recoletos), en 1929.

Esta valoración conseguida por los «artistas del lápiz» también tuvo su reflejo en los espacios públicos de sociabilidad (como en los cafés) que se convirtieron en lugares de exposición de su obra. Asimismo, y como bien señala Javier Pérez Rojas, gracias a los concursos de carteles convocados por el Círculo de Bellas Artes y a los concursos de portadas de las revistas ilustradas *Blanco y Negro* (fundada en 1891) y *Mundo Gráfico* (1911), organizados por el Salón de Humoristas de Madrid, se favoreció el desarrollo del diseño gráfico y arte decorativo (Pérez, 1990: 117). Por último, cabe decir que en 1942 los Salones de Humoristas pasaron a depender de la Sección de Bellas Artes (Llorente, 1995: 57).

3. LA PEÑA DE LOS HUMORISTAS EN MADRID

El florecimiento vivido en Madrid por la caricatura y el dibujo humorístico a principios del siglo XX está también relacionado con la formación de una tertulia que agrupaba cada jueves a escritores, dramaturgos, periodistas, artistas y músicos bajo la advocación genérica de humoristas.

Esta peña se fundó en la primera década de la pasada centuria en el *café Lyon D'Or* (calle de Alcalá, núm. 18)[6], y fueron sus primeras figuras el escritor y crítico José Francés y los artistas, dibujantes y caricaturistas Juan Alcalá del Olmo, Leal da Câmara, Ramón Manchón, Tomás Gutiérrez Larraya y su hermana Aurora, Manuel Bujados, Pedro Antequera Azpiri, *K-Hito*, Estévez Ortega, *Tito*, Ricardo Marín, José Zamora, Enrique Ochoa, Germán Gómez de la Mata y Daniel Vázquez Díaz. Posteriormente, se congregó, provisionalmente, en el renombrado *café de Gijón* (paseo de Recoletos, núm. 21)[7], hasta que se trasladó al discreto de *Jorge Juan* (calle de Serrano, núm. 22), donde celebró su inauguración el 3 de noviembre de 1923. En este café fueron nombrados socios honorarios los escultores Mariano Benlliure y Mateo Inurria, el pintor Marcelino Santa María y el guitarrista Andrés Segovia, quienes decoraron su interior con apuntes, bustos y óleos (Ros, 1928: 8-9).

La tertulia de los humoristas se reunió en este local hasta 1928, momento en el que se estableció en un salón de la planta baja del *hotel Nacional* (situado en una zona estratégica como es la del paseo del Prado esquina con la calle de Atocha). Por este salón desfilaron los humoristas, caricaturistas y dibujantes más ilustres de nuestro país (como Joaquín Xaudaró, *K-Hito*, *Bon*, Baldrich, Francisco Sancha, *Echea*, Ángel Ximénez Herraiz, Fernando Fresno, José Robledano y Máximo Ramos) (Vázquez, 2002: 427) y recibió la visita de cuantos extranjeros (entre ellos, el artista francés Hermann-Paul, el escritor y dramaturgo mexicano Enrique Uthoff y el escritor argentino Ramón Columba) pasaron por Madrid (*ABC*, 1926: 22-23). Además de la tertulia semanal (celebrada cada jueves en horario de siete y media a nueve de la noche), se reunían para festejar los éxitos de sus asociados u otras fiestas como el Día de los Santos Inocentes (*Nuevo Mundo*, 1929).

Durante el mes de septiembre de 1928 los dibujantes e ilustradores estuvieron inmersos en la decoración mural de su salón en el *hotel Nacional* con un tema alusivo a los siete pecados capitales. De este modo, la *Soberbia* fue representada por Ángel Ximénez Herraiz; la *Avaricia*, por Paulino Vicente; la *Lujuria*, por Emilio Ferrer; la *Ira*, por Máximo Ramos; la *Pereza*, por Mariano Sancho; la *Envidia*, por Ramón Manchón; y la *Gula*, por todos los artistas citados. En concreto, en las dos paredes laterales del local se plasmaron tres pecados y en el *panneaux* de la zona central, la *Gula*, que fue presentada con una merienda campestre que incluyó las figuras en caricatura de todos los que formaban la tertulia de los humoristas. Asimismo, el escultor compostelano Santiago Bonome Rodríguez (1901-1995), asiduo también a este círculo, hizo una talla en madera policromada del Árbol del paraíso y de Adán y Eva en el momento de «decidir la suerte del género humano». Por su parte, el escultor murciano José Planes (1891-1974) pintó las cuatro virtudes cardinales para separar los pecados mostrados en los muros (Ros, 1928: 9).

[6] José Gallardo, con fecha de 31 de julio de 1896, solicitó licencia al Ayuntamiento de Madrid para la apertura de este lujoso establecimiento (que llegó a ser célebre por sus tertulias literarias), que le fue concedida el 18 de agosto de este año. Archivo de Villa de Madrid [en adelante A.V.M.], Secretaría, Sección 10, Caja 218, expediente núm. 140: "Apertura de cervecería de José Gallardo en calle de Alcalá, núm. 38", 1896.

[7] El 6 de enero de 1879 se publicitaba en la prensa madrileña el elegante *café de Gijón*, que acababa de abrirse en el paseo de Recoletos, núm. 11 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 1879: 4). Este café comenzó a tener fama como lugar de encuentro después de la contienda civil y fue, en palabras de Antonio Bonet Correa, una puerta abierta a la inteligencia y al mundo de la creación literaria y artística (Bonet, 2012: 296).

A estos espacios públicos de sociabilidad citados cabe sumar el *café de Castilla* (calle de las Infantas, núm. 29), que destacó por ser el más popular de las tertulias teatrales (de hecho, sus mesas estaban siempre acaparadas por gente que *plumeaba*) y porque congregó a ilustres dibujantes y caricaturistas que expusieron sus obras como muestra de la importancia que este género había alcanzado en el mundo del arte; de ahí que le dediquemos un apartado a continuación.

4. LA EXPOSICIÓN DE SIRIO EN EL *CAFÉ DE CASTILLA* Y SU LÁPIZ BIOGRÁFICO-CRÍTICO



Fig. 1 - Autocaricatura de Sirio. Fuente: Heraldo de Madrid, 24/9/1929 (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza)



Fig. 2 - La exposición de caricaturas de Sirio en el café de Castilla, septiembre de 1929. Fuente: Mundo Gráfico, Madrid, 11 de septiembre de 1929 (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza)

El café de Castilla (calle de las Infantas, núm. 29) fue instalado por José Agustí Pastor, en abril de 1898, en el centro de Madrid[8]. Su interior presentaba férreas columnas pintadas y estaba amueblado, como era habitual entonces, con mesas rectangulares de mármol con sus sillas de madera, largos divanes con respaldo forrados de terciopelo y un buen número de espejos que cubrían sus paredes hasta media altura.

En la década de los veinte, era uno de los lugares más concurridos de la época, al igual que el *de Pombo* (calle de Carretas, núm. 4) con sus tertulias sabatinas presididas por el escritor Ramón Gómez de la Serna, estando entre sus parroquianos poetas, literatos y artistas que descollaban en la vida de la notoriedad. En él se daban cita también los dibujantes que publicaban sus trabajos en *Buen Humor* (1921-1931) que, junto con *Gutiérrez* (fundada por Ricardo García López, 1927-1934), fueron las revistas madrileñas de humor gráfico más representativas de los años veinte y principios de los treinta. En concreto, el semanario *Buen Humor* estaba dirigido por el dibujante Pedro Antonio Villahermosa Borao (Zaragoza, 1869-Madrid, 1945), conocido con el pseudónimo artístico de *Sileno*, que dio entrada a todos aquellos autores que traían el aire de renovación y cambio que la comicidad del nuevo tiempo exigía[9].

Buen Humor tuvo entre sus colaboradores más asiduos a ilustres escritores como Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Juan Pérez Zúñiga, Ernesto Polo y José Santugini. Sus narraciones, cuentos y poemas inundaron sus páginas, a su vez enriquecidas con dibujos e historietas de insignes maestros del humor, tanto españoles como extranjeros. Asimismo, este semanario publicó los trabajos de los más importantes dibujantes humorísticos, caricaturistas e ilustradores del momento

[8] A.V.M., Secretaría, Sección 13, Caja 52, expediente núm. 9: "Solicitud de licencia para café en la calle de las Infantas, núm. 29", 1898.

[9] En este semanario destaca la originalidad de los temas y argumentos y la manera de abordar el humor desde un punto de vista inédito, que, como señala J. L. Rodríguez de la Flor, dio como resultado un tipo de humor que ahora se conoce como vanguardista, pero que entonces nadie lo llamaba de esa manera, ni en realidad de ninguna otra (Rodríguez de la Flor, 1997: 12).

como Manuel Tovar, Luis Bagaría, *Echea*, Pedro Antequera Azpiri, Antonio Barbero, *Tono* (Antonio Lara de Gavilán), José Robledano, *Karikato* (Cesáreo del Villar), *K-Hito*, *Sileno*, Francisco López Rubio, *Sirio* (Sirio Abel García Hernández), José Zamora, Manuel Garrido, Fernando Fresno, Enrique Ochoa, Ángel Cerezo Vallejo, *Cyrano*, Manuel Bujados, Antonio Casero, Federico Ribas, Roberto Martínez Baldrich, *Bluff* (Carlos Gómez Carreras), Federico Galindo, *Bon*, Ángel Ximénez Herraiz, Francisco Sancha, *Rodio* (Luis Pablo Sanz Lafina) y Emilio Ferrer, entre otros (Vázquez, 2000: 420-424).

En este café tuvieron su refugio prestigiosos caricaturistas como el cubano *Sirio* (1901-1937) (*Fig. 1*), quien hizo de él su «oficina y cuarto de trabajo» en cuanto llegó a Madrid por primera vez a la edad de dieciséis años como pensionado por el Ayuntamiento de La Habana (Salado, 1929: 9). También fue protagonista de una tertulia en la que participaban el maestro Serrano y los poetas y periodistas Emilio Carrere –gran admirador de la obra becqueriana y perpetuo disertador en tertulias de café– y Felipe Sassone (Serrano, 1927: 8).

Asimismo, en el *café Castilla* se exhibieron obras de arte realizadas por sus tertulianos. Así, acogió exposiciones de artistas como del cacereño Antonio Solís Ávila (1899-1968), quien inauguró, el 7 de septiembre de 1927, una exposición con dibujos de renombrados autores de las letras y artistas, entre los que figuraban Benito Pérez Galdós, José Francos Rodríguez, Roberto Castrovido Sanz, Tomás Borrás y Leopoldo Bejarano (*Heraldo de Madrid*, 1927: 5).

Dos años después, y, en concreto, el 5 de septiembre de 1929, *Sirio* como «ciudadano honorario» de este café inauguró una serie de setenta caricaturas personales de gente conocida de Madrid, con las cuales su dueño, Federico Agustí Pastor, quiso adornar de manera permanente sus paredes (*La Voz*, 1929: 4). Casi todos los que figuraban eran, además de hombres ilustres en las artes, clientes de la casa. De hecho, este propietario ofreció a los parroquianos que hubieran tomado en su establecimiento 7.500 cafés la posibilidad de pasar a la categoría de «célebres», tras ser inmortalizados por *Sirio* (Abril, 1929: 5). Estas caricaturas, que fueron expuestas en un lugar incómodo para ser apreciadas debidamente y a modo de friso sobre los espejos que recubrían sus paredes, no parecían sino una tertulia permanente con cómicos, músicos, poetas, dramaturgos, periodistas, pintores, políticos..., personajes, en fin, de ciertos resabios bohemios, capaces, todavía, «de pasar las horas hundidos en los flácidos divanes de terciopelo rojo» (Gil, 1929: 3) (*Fig. 2*).

Se trataba de caricaturas, realizadas bien a lápiz o bien con tinta y acuarela o *gouache* sobre papel, de varias personalidades de la actualidad del momento, entre ellas, las de los grandes autores teatrales y dramaturgos hermanos Álvarez Quintero (Serafín y Joaquín), Jacinto Benavente (*Fig. 3*), Manuel Linares Rivas, Pedro Muñoz Seca, José Fernández del Villar, Felipe Sassone, Enrique Jardiel Poncela, Carlos Arniches, Antonio Paso, Ángel Torres del Álamo y Amadeo Vives; así como de actores (Enrique Chicote, Ricardo Calvo y Casimiro Ortas, entre otros) y actrices (como Loreto Prado) (*Fig. 4*), compositores de zarzuela y músicos como el maestro Pablo Luna y Jacinto Guerrero, y periodistas como Roberto Castrovido y Manuel Fontdevila (Sassone, 1929: 10-11)[10].

El dibujante *Sirio* aprehendió hasta lo más sutil del espíritu de cada uno de ellos, es decir, no se limitaba a conseguir un parecido exterior y superficial sino que pretendía mostrar con unos breves trazos estilizados el alma de la persona caricaturizada (Salado, 1929: 8). Sus protagonistas aparecen captados generalmente de perfil y potenciando su cabeza. Su lápiz escrutador destacaba la finura estética, la estilización, la elegancia y el rasgo fisionómico definitivo. De este modo, su obra se diferenciaba de las caricaturas deformadas y modeladas (de gran cabeza y cuerpo diminuto) y con abundancia de elementos gráficos que los notables humoristas Francisco Ortego y Ramón Cilla habían prodigado en las revistas cómicas.

Este maestro de la caricatura abogaba por la síntesis y evitaba la exageración irrazonable de las facciones del rostro, en la línea de la escuela moderna cultivada por los caricaturistas alemanes. La caricatura de esta época tendía a resumir, a sintetizar, a expresar con el menor número de trazos el carácter y la psicología del modelo (Gil, 1929: 3).

[10] En la actualidad, una colección de caricaturas firmadas por *Sirio* y que estuvieron expuestas en el *café de Castilla* se conservan en el Museo Nacional del Teatro, con sede en Almagro (Ciudad Real). Las dimensiones de estas caricaturas oscilan entre 22 x 15 cm y 24 x 20 cm (las de mayores dimensiones). Las figuras 3 y 4 se exponen actualmente en el Museo Nacional del Teatro.

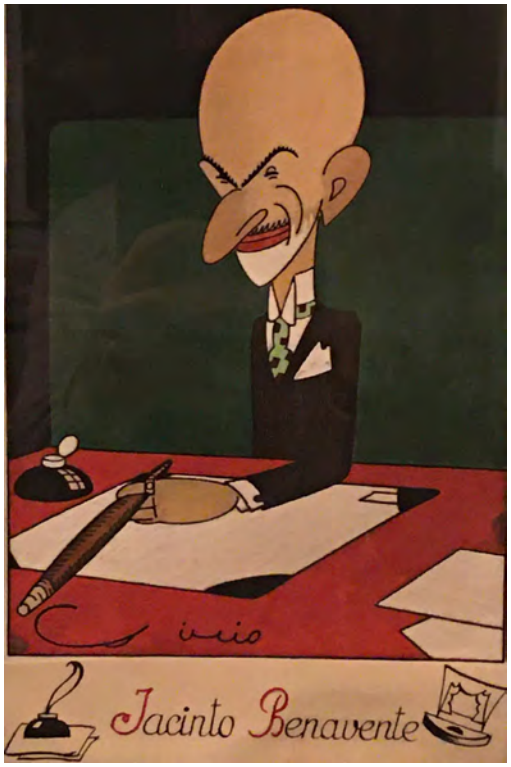


Fig. 3 - Caricatura de Jacinto Benavente trazada por Sirio y expuesta en el café de Castilla, septiembre de 1929. Fuente: Elaboración propia (2019)

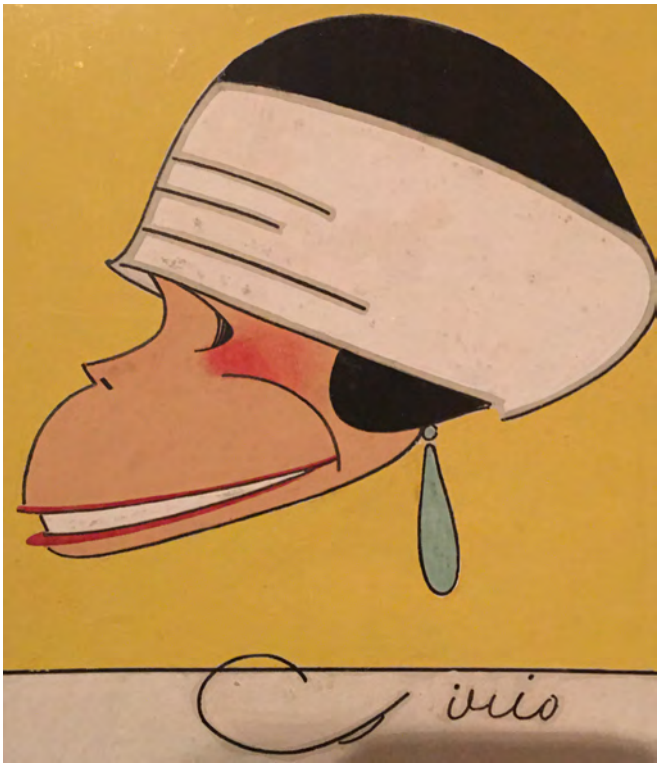


Fig. 4 - Caricatura de Loreto Prado ejecutada por Sirio y expuesta en el café de Castilla, septiembre de 1929. Fuente: Elaboración propia (2019)

Sirio en la entrevista realizada por el periodista José Luis Salado en septiembre de 1929 expresó que lo mejor de su arte estaba en estas setenta caricaturas, en las que había trabajado durante todo el verano de ese año. Este artista no volvería a intentar esta aventura porque "se enfadaron no los caricaturizados sino los que, aún teniendo varias cenas en el café, no figuraban en la galería" (Salado, 1929: 9). Esta exposición contó con la asistencia de todos los caricaturizados y tuvo una notable acogida por parte del público.

Sirio falleció joven a causa de una pleuresía que degeneró en tuberculosis en plena contienda civil, cuando ya era un artista reconocido y consagrado. No obstante, sus caricaturas continuaron formando parte de este café. La obra del malogrado artista fue continuada, en cierto modo, en septiembre de 1939 con una colección de caricaturas hechas por el dibujante turiasonense Francisco Ugalde (1901-1978) de personalidades de la literatura, del periodismo o de la música, en las que se interpretaban con fino humor y certeza los rasgos fisionómicos de los habituales de este establecimiento[11].

La sociedad Granja Castilla tomó en traspaso este café a Matilde de Pero-Sanz García el 1 de septiembre de 1948. Tras unas reformas en su interior y un cierre provisional del mismo (durante los meses de abril y octubre de ese año), abrió nuevamente al público el 26 de octubre de 1948 con el nombre de *Granja Castilla* y con los servicios de cafetería americana, bar y restaurante[12]. Cerró definitivamente sus puertas en el año 1964 y su local fue ocupado por una oficina bancaria.

[11] Este dibujante se trasladó en 1928 a vivir a Madrid y hasta su jubilación fue ilustrador de *Blanco y Negro* y caricaturista de *ABC*, así como también colaboró con otras revistas. Contrajo matrimonio en 1934 con Soledad Domínguez, primera actriz cómica del *teatro Lara* de esta ciudad (*ABC*, 1939: 17).

[12] *El café Castilla* se dio de baja en el gremio fiscal con fecha de 5 de abril de 1948. Poco tiempo después, pasó a denominarse *Granja Castilla* y se abrió como industria distinta a la anterior por estar instalado para cafetería americana. A.V.M., Secretaría, Sección 351, Caja 350, expediente núm. 56: "Instalación de maquinaria en la ´Granja Castilla, S.A., calle de las Infantas, núm. 29", 1948; A.V.M., Secretaría, Sección 9, Caja 285*, expediente núm. 115: "Solicitud de devolución de cuotas del café Castilla en la calle de las Infantas, núm. 29", 1948; y A.V.M., Secretaría, Sección 9, Caja 285*, expediente núm. 115: "Impuesto sobre consumos y servicios de lujo, establecimiento café Castilla en calle de las Infantas, núm. 29", 1948.

A pesar de la desaparición de este célebre café, las caricaturas ejecutadas por *Sirio* y Ugalde para ser expuestas en su interior (y que han llegado hasta nuestros días), así como los testimonios gráficos conservados del día en que fueron inauguradas, se han convertido en fina memoria de la vida madrileña.

BIBLIOGRAFÍA

ABC (16 de mayo de 1926). "Agasajo al dibujante Herman-Paul", pp. 22-23.
ABC (25 de febrero de 1928). "El XI Salón de Humoristas. Otras exposiciones", p. 22.
ABC (3 de septiembre de 1939). "Informaciones y noticias de Madrid", p. 17.
ABRIL, M. (15 de septiembre de 1929). "La Exposición de Castilla" en *Buen Humor*, p. 5.
BONET CORREA, A. (2012). *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.
Catálogo Ilustrado del Salón de Humoristas. VIº Salón de Humoristas (marzo de 1920). Madrid: Casa Gal.
DE GALINSOGA, L. (8 de mayo de 1927). "La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York" en *Blanco y Negro*.
Diario oficial de avisos de Madrid (6 de enero de 1879). "Anuncios particulares", p. 4.
FRANCÉS, J. (1918). *El año artístico 1917*. Madrid: Editorial «Mundo Latino».
FRANCÉS, J. (1919). *El año artístico 1918*. Madrid: Editorial «Mundo Latino».
FRANCÉS, J. (1921). *El año artístico 1920*. Madrid: Editorial «Mundo Latino».
FRANCÉS, J. (1945). *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos*. Madrid: Blass, S.A., Tipográfica.
GIL FILLOL, L. (26 de septiembre de 1929). "De Bellas Artes. Las caricaturas de «Sirio»" en *El Imparcial*, p. 3.
GUEREÑA, J.-L. (2003). "Espacios y formas de sociabilidad en la España Contemporánea" en *Hispania*. LXIII/2, 214, pp. 409-414.
Heraldo de Madrid (8 de septiembre de 1927). "Noticiario", p. 5.
La Voz (6 de septiembre de 1929). "Información de arte. Exposición «Sirio»", p. 4.
LLORENTE, Á. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
MÉNDEZ CASAL, A. (7 de julio de 1929). "Del momento artístico. El Salón de Humoristas" en *Blanco y Negro*, p. 1.
Mundo Gráfico (11 de septiembre de 1929). "De la actualidad madrileña", p. 29.
Nuevo Mundo (11 de enero de 1929). "Los Humoristas. Una fiesta de Inocentes", p. 15.
PÉREZ ROJAS, J. (1990). *Art Déco en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
RIBAGORDA, Á. (2009). *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, J. L. (1997). *Humoristas españoles de vanguardia de los años veinte*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Academia de Humor.
ROS, S. (23 de mayo de 1928), "Las tertulias de Madrid" en *Heraldo de Madrid*, pp. 8-9.
ROSENDE VALDÉS, A. (2013). *Compostela 1780-1907: una aproximación a la ciudad decimonónica*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela.
SALADO, J. L. (24 de septiembre de 1929), "«Sirio» y sus caricaturas" en *Heraldo de Madrid*, pp. 8-9.
SASSONE, F. (12 de septiembre de 1929), "Un café teatral y con ilustraciones en el texto" en *ABC*, pp. 10-11.
SERRANO, A. (8 de septiembre de 1927), "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y «K-Hito»" en *Heraldo de Madrid*, p. 8.
VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2000). "José Borobio y el dibujo humorístico" en *Artigrama*. Núm. 15, pp. 411-460.
VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2002). "El diario madrileño *ABC* y los humoristas españoles. El concurso `Del ingenio español´ de 1928" en *Artigrama*. Núm. 17, pp. 419-445.

Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto *Distritos culturales de Museos, Galerías, Establecimientos y Paisajes urbanos patrimoniales*, financiado por la Secretaria de Estado de I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (código PGC2018-094351-B-C4) (MCIU/FEDER) y con el Dr. Jesús Pedro Lorente como investigador principal.

Laboratorios Urbanos: Gestión Cultural, Prácticas Colaborativas y Redes Sociales

#BARRIOMAREXISTE: REDES SOCIALES Y ACTIVISMO VECINAL

#BarriomarExiste: Social Networks and Community Activism

María Abellán Hernández
Universidad de Murcia
maria.abellan4@um.es

María José Centenero de Arce
Universidad de Murcia
mariajose.centenero@um.es

Resumen

Los nuevos medios sociales han permitido una revolución en la comunicación digital y en los flujos de información. La intensificación del uso de tecnologías de la información y la comunicación ha propiciado, casi de manera natural, que las instituciones habiten el mundo digital y se sirvan de sus herramientas para informar, promocionar y contactar con la ciudadanía. De otra parte, las redes sociales y su carácter democratizador han facilitado a los usuarios particulares la visualización de sus demandas ante unos poderes públicos que ocasionalmente obvian sus intereses. Esta propuesta de comunicación analiza las posibilidades que las nuevas herramientas ofrecen como canales de comunicación tomando como caso de estudio el perfil de Twitter de @ BarriomarObs. Este perfil, creado de manera particular por un vecino de la zona, se ha convertido tras un año de actividad en una vía que canaliza las quejas de Barriomar (mediante el #BarriomarExiste) en el distrito sur de la ciudad de Murcia logrando que se adhieran otros movimientos y plataformas de reivindicación vecinal de la Región de Murcia.Para comprender el alcance y el desarrollo de este fenómeno nos valemos de una metodología de corte cualitativo basada en entrevistas de carácter exploratorio a los agentes implicados en el perfil @BarriomarObs así como del análisis el uso de elementos propios del lenguaje de las redes sociales (imagen, #hastag, tuits, retuits, etc.) para identificar las prácticas colaborativas que los vecinos llevan a cabo para solicitar la mejora real de instalaciones y convivencia en un barrio obliterado por las instituciones.

Palabras clave

Barriomar, Twitter, redes sociales,
observatorio ciudadano, activismo vecinal,
prácticas colaborativas.

Abstract

Since around the turn of the millenium new social media have prompted a revolution in digital communication and information flow. In a quite natural way the intensification of TIC's use has led institutions to inhabit the digital world and the use of digital tools to inform, promote and contact citizens. On the other hand, social networks and their democratizing nature have provided private users the visualization of their demands before public authorities who used to ignore their interests before the change. This paper analyzes the possibilities that these new technologies offer as communication channels taking as a case study the Twitter profile @BarriomarObs. This profile, created in a particular way by a neighbor of a particular area, "Barriomar neighborhood", turned after a year of activity into a powerful communication channel for its citizens' complaints (through #BarriomarExiste). Barriomar is in the southern district of the city of Murcia and it actively adhered other movements and platforms of neighborhood vindication of the Region of Murcia. In order to understand the scope and development of this phenomenon we use a methodology based on qualitative methods like exploratory interviews with the agents involved in the @BarriomarObs profile and the analysis of the use of elements of the language of social networks (image, # hashtag, tuits, retuits, etc.) to identify the collaborative practices that the neighbors develop towards a real improvement of facilities and coexistence in a neighborhood obliterated by the institutions.

Keywords

Barriomar, Twitter, Social Networks,
Citizen's Observatory, Community Activism,
Collaborative Practices.

1. INTRODUCCIÓN

En el núcleo urbano de Murcia se adhieren gran cantidad de distritos, barrios y pedanías a escasa distancia del centro de la ciudad que generan alrededor de la capital una red poblacional heterogénea que configura pequeños microcosmos habitacionales. A pesar de que el acceso a muchos de estos barrios y pedanías es posible a pie, reafirmando el carácter de proximidad de las zonas, no todos tienen la misma atención, fomento, ni desarrollo por parte de las instituciones públicas. Esta desatención aparente de ayuntamientos y organismos oficiales son los que impulsan de manera directa la coordinación ciudadana en movimientos vecinales y asociacionistas que buscan que sus demandas sean escuchadas empleando tanto la reivindicación directa como acciones alternativas vinculadas a prácticas culturales en los espacios que habitan (López, 2018).

Uno de los ejemplos más activos en este sentido dentro de la Región de Murcia ha sido la Plataforma Pro-soterramiento del AVE cuyo eje temático ha servido además para la formulación de propuestas creativas críticas en torno a él en forma de activismo artístico (Borisova y Tejeda, 2018). En este paradigma de acción reivindicativa de la ciudadanía, los llamados nuevos medios o medios sociales, han cumplido un papel fundamental tanto en la organización inter-grupal de los distintos colectivos ciudadanos como en la canalización directa de las solicitudes a los diferentes responsables de las instituciones públicas permitiendo a la ciudadanía empoderarse frente a las superestructuras burocráticas e institucionales.

Además del uso del mensaje textual, como si las frases en forma de tuit conformaran una nueva suerte de pancarta de manifestación, el valor simbólico de las imágenes compartidas cobra también una importancia capital en la denuncia social que además se articula como fórmula de sensibilización entre iguales, fomentando el sentido de las pedagogías críticas y ampliando su radio de acción a todos los agentes participantes del barrio implicado.

En este texto, exploraremos la importancia de estas nuevas vías de comunicación y acción colectiva, que modifican las relaciones estructurales tradicionales existentes entre ciudadanía e institución política, a partir del caso específico del barrio La Purísima-San Benito de Murcia conocido popularmente como Barriomar. El ámbito de acción viene definido por el proyecto I+D+i “El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo” (Ref.: PGC2018-094351-B-C42) de la Universidad de Murcia y financiado por el MINECO, que centra su foco de acción en las prácticas artísticas y creativas comprometidas que se desarrollan en distintos barrios y distritos de Murcia con especial atención a la zona sur de Murcia.

El interés que suscita el objeto de estudio seleccionado para nuestra propuesta viene dado por la velocidad con la que Barriomar ha conseguido reorganizar a sus vecinos y situarse en primera fila de las demandas ciudadanas usando fundamentalmente las redes sociales. Cuestiones que vienen dadas por la inmediatez de las redes y la efectividad de los mensajes que desde ellas se han lanzado.

Mediante la creación del perfil The Barriomar Observer en Twitter -@BarriomaObs-, este grupo ciudadano residente en la zona ha conseguido, en apenas un año de actividad, el apoyo y adscripción a su causa de otros barrios, distritos y plataformas ciudadanas pero también, la reactivación de la asociación de vecinos y la creación de un canal de comunicación directo en el que elevar sus demandas a las instituciones. Se adhieren además a dicho observatorio en sus redes un nutrido número de acciones que, desde el ámbito escolar y con un marcado carácter de convivencia, las utilizan para elaborar creaciones que sirvan para visibilizar aún más los anhelos de Barriomar y de las ciudadanas y ciudadanos residentes en él.

De manera específica, partiendo de una metodología que combina procedimientos cuantitativos y cualitativos, nos centraremos en el análisis de las comunicaciones/reivindicaciones del Observatorio Ciudadano de Barriomar realizadas desde su perfil @BarriomarObs en la red social Twitter. El objetivo fundamental de este texto es identificar los métodos empleados a través de esta herramienta social online para la reorganización ciudadana en su búsqueda por reivindicar mejoras para su entorno urbano mediante el empleo de la creatividad.

2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUALIZACIÓN.

2.1. Interacción entre tecnología y movimientos sociales.

El avance imparable de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) así como su puesta al servicio para generar los llamados medios sociales, han abierto un amplio campo de exploración tanto en los niveles académicos como en su uso práctico. La incorporación de las redes sociales al proceso tradicional de la comunicación ha alterado los roles tradicionales y desde su origen y puesta en funcionamiento no son pocos los debates en torno a las virtudes o problemáticas acerca de esta nueva ciber-comunicación (Sábada, 2012; de Aguilera y Casero-Ripollés, 2018; Aguado y Martínez, 2006). La información y el control de la misma ya no es lineal, sino que Internet y las estrategias de comunicación que de este nuevo modelo se derivan ofrecen la posibilidad de irradiar el proceso, atomizándolo, para generar la posibilidad de que tanto emisores como receptores sean creadores de contenido e información (Velásquez, Renó, Beltrán, Maldonado y Ortiz-León, 2018: 585). Los medios sociales, por tanto, descentralizan la atención del medio propiamente dicho hacia el usuario y del fin comunicativo al proceso de comunicación, estableciendo o más bien, adaptando, sus propios paradigmas, estructuras narrativas, recursos expresivo-discursivos y destinatarios potenciales.

Las posibilidades que los medios sociales brindan pasan necesariamente por el uso de los atributos propios de la web 2.0 caracterizados por su lógica participativa y colaborativa en la que la información y el conocimiento es compartido y permite un empoderamiento ciudadano al alcance la mayoría gracias a la amplia inserción de las TIC en la actual sociedad. Sin embargo, las virtudes que este nuevo escenario mediático también trae consigo riesgos como un mayor ruido mediático, donde términos tan actuales como las *fakenews* y la posverdad encuentran hueco como usos inadecuados de la información en función de intereses políticos o económicos que superan la intención informativa.

No obstante, conscientes de estos riesgos, los distintos agentes que participan en los actos de comunicación, crean sus propias formas de respuesta como los portales que desmienten bulos o los propios canales institucionales que monitorean las informaciones que navegan por las redes para desmentirlas o confirmarlas. Así, como apuntan Catalina-García, López de Ayala y Martín “la generalización de redes sociales marca un decisivo rasgo de horizontalidad para el ejercicio de la ciudadanía” (2018: 82).

Más allá de estos límites que naturalmente se han desarrollado con la implementación de las nuevas tecnologías y las lógicas comunicativas en red, son sin duda más las virtudes y posibilidades que las trabas, sobre todo si concentramos la atención en el uso de los medios sociales por parte de la ciudadanía frente a los estamentos de poder social en los que se insertan. Las opciones de conseguir voz por parte de grupos minoritarios o marginales, así como prácticas específicas como los Observatorios Ciudadanos, las consultas populares o los presupuestos participativos, entre otras experiencias, plantean el contrapunto necesario para confrontar lo que Rocío Galindo (2019) identifica como una crisis de representación democrática. Para la autora, aunque existen prácticas que buscan mitigar la oclusión ciudadana en las agendas gubernamentales, sigue existiendo una “falta de autonomía para iniciar estos procesos y su limitado impacto en la aplicación política real” (Galindo, 2019: 126) sobre todo porque la ciudadanía queda excluida en los procesos decisivos. Dadas estas situaciones, Galindo señala la relevancia de las iniciativas ciudadanas ya que “estas pueden aportar un sentido global a las nuevas perspectivas de cambio del modelo democrático y complementar a los mecanismos institucionales, para contribuir a la construcción de una democracia representativa más participativa.” (2019: 127).

Muchos son los casos que a golpe de tuit y *hashtag* han logrado movilizaciones sociales o adhesiones a sus causas. Este espectro abarca desde la creación de portales como la web change.org hasta el seguimiento masivo en redes de los recientes movimientos *#metoo*, #yositecreo o *#blacklivesmatter*. Como ratifican estos ejemplos, las redes sociales se han convertido en la ventana desde la que expandir las voces de la reivindicación, promoviendo un activismo no solo globalizado ante grandes injusticias, sino un activismo vecinal, de barrio y local que fomenta la implicación de la vida ciudadana y el poder de la cogobernanza real.

2.1. Barriomar, historia y contexto.

La fundación del barrio de La Purísima-San Benito, conocido popularmente como Barriomar, es desconocida. La organización poblacional de la ciudad de Murcia parte de una estructura que adhiere barrios a su casco urbano y que se organizan en ocho distritos donde algunos gozan de una mayor atención que otros por parte del consistorio. Otros barrios anexos y próximos a los que configuran estos distritos, quedan fuera de dicha organización, como es el caso de Barriomar. Al no poseer una estructura de Junta de Distrito sino de Junta Municipal, el peso institucional específico a la hora de encarar instancias consistoriales es menor. Además, la localización de Barriomar-en una de las entradas principales a Murcia desde la autovía y cuyo trazado es interrumpido por la autovía, la carretera de Alcantarilla y las vías del tren-, confiere a la zona un carácter de aislamiento y marginalidad urbanística más notable que en otros barrios más cercanos como puede ser El Carmen.

La primera vez que se conoce un asentamiento en el espacio de Barriomar data del s. XIII donde se reconoce un asentamiento comunitario denominado “Almunia” que se dividía en pequeños huertos. De igual modo, la implementación del trazado ferroviario de la ciudad en el s. XIX fue el impulso de desarrollo del asentamiento, pero no es hasta principios del s. XX que el barrio se reconoce como tal y pasa a formar parte de los planes de desarrollo urbanísticos de la ciudad de Murcia. Sin embargo, esta intención urbanística no ha quedado plenamente satisfecha. El barrio carece a día de hoy de las que se pueden considerar como necesidades básicas de un espacio habitable y ha provocado concentraciones y manifestaciones en favor de la regeneración de la zona por parte de sus vecinos. Desde hace apenas un año y medio, la Asociación de Vecinos de Barriomar-La Purísima exige de manera activa al ayuntamiento murciano el desarrollo de la ronda de Barriomar, la creación de espacios verdes, bibliotecas y lugares de estudio para los jóvenes, acerado en las calles o la llegada del carril bici, entre otras cuestiones fundamentales para mejorar la calidad de la zona que dista mucho de llegar a los mínimos de habitabilidad. Y muchas de estas reivindicaciones se producen a golpe de tuit.

A pesar de que la asociación de vecinos de Barriomar se creó en los años 80 no fue hasta 2019 que se reactivó incorporando hasta 70 nuevos socios en poco tiempo (García, 2019). Esta reorganización ciudadana, se desarrolla en esencia alrededor del impulso del perfil de Twitter @BarriomarObs que ha visibilizado los problemas del barrio consiguiendo además la adhesión de plataformas más poderosas mediática y políticamente hablando como la Plataforma Pro-Soterramiento del AVE así como el seguimiento y retuit de publicaciones por parte de otras asociaciones de barrios como El Carmen, con 944 seguidores se unió a Twitter en enero de 2019.

3. METODOLOGÍA

La creación del perfil de Twitter The Barriomar Observer, nace de la iniciativa particular de Paco Román Soler que según ha declarado en los medios de comunicación, creó el perfil con la intención de hacer ver al equipo de gobierno del Ayuntamiento de Murcia las necesidades del barrio cuidando el tono en que se realizaban dichas reclamaciones. En la entrevista realizada a @BarriomarsObs reconoce que contaba con la viralidad de la red social para conseguir mejoras para el barrio.

> Yo ya había usado twitter años atrás, tengo mi perfil personal que ya uso poco por falta de tiempo, y conocía un poco respecto de la red social: que te permite interpelar a otros usuarios aunque no te sigan, que si tus mensajes rebotan lo suficiente se puede amplificar mucho y tener más impacto, y bueno, en definitiva que puedes llegar a personas con cargos de responsabilidad política donde uno piensa que puede estar el origen de algunas soluciones.
> Recuerdo que a primeros de 2019 puse un tweet respecto de unos cables combados en la Avenida Ciudad de Almería, que ya había denunciado otras veces por teléfono llamando al 092. Bueno, le metí un poco de dramatismo al asunto y esa misma tarde había 2 electricistas tensando los cables… supongo que ahí empecé a darme cuenta como marca la diferencia cuanto tu queja o reivindicación pasa a ser pública, y cómo impacta más cuando va acompañada de imágenes, de videos y tal… A partir ahí, pues poco a poco fui subiendo el ritmo. (Román, 2019).

En su poco más de un año de vida, el observatorio de Barriomar, con el *hashtag* #Barriomarexiste ha sacado a la luz las graves deficiencias urbanísticas de la zona, respondiendo así a lo que según Natal y Díaz

los observatorios ciudadanos son: "sistemas de información con gran relevancia para la gobernanza, el derecho a la información, la transparencia y la rendición de cuentas en sociedades democráticas, debido a su capacidad de reducir las asimetrías de información entre los políticos y los ciudadanos." (2014: 21).

Las reivindicaciones de los observatorios ciudadanos suponen además que éstos pueden entrar en conflicto con los intereses de otros agentes implicados en las zonas a actuar. En este sentido, el observatorio de Barriomar ha sido bloqueado en diferentes perfiles de los políticos del ayuntamiento, destacando el bloqueo del alcalde de la ciudad José Francisco Ballesta. Bajo este prisma, nos interesa valorar los motivos por los cuáles se producen estas reacciones tan intensas (tanto positivas como negativas) por parte de instituciones, personajes públicos o plataformas ciudadanas, asumiendo que parte de ellas deviene de la acción-interpelación directa y por otro de las estrategias creativas desarrolladas en los tuits más relevantes.

Para tal fin, nos valemos de dos procedimientos metodológicos que nos permiten visibilizar la agenda que concierne de manera directa a los ciudadanos de Barriomar y sus "tácticas" de resistencia y demanda. Por un lado, se analiza el perfil de Twitter @BarriomarObs a través de Twitonomy, una herramienta que nos sirve para conocer la repercusión, la difusión y el contenido visual que tiene un tuit, ya que nos permite analizar y comparar cuentas en Twitter. Como veremos, Twitter ha servido como elemento vertebrador de una lucha vecinal y ha ayudado a la organización de este barrio de la ciudad de Murcia. Como Velásquez *et al.* proponen:

> El intercambio de ideas y de imágenes es de primordial importancia en las posibilidades de los nuevos medios. No sólo se ampliaron los horizontes políticos, sino también los artísticos, educativos y sociales. Hoy en día existe una gran capacidad entre los usuarios individuales no sólo para escribir, informar, educar..., sino también para interactuar entre sí y establecer conexiones de una manera que podría permitirles eludir las formas convencionales de comunicación. (2018: 590)

Es por esto que centrar el foco en las publicaciones nos permite acceder a información relevante en cuanto a impacto de la misma, tanto en sentido horizontal (ciudadana/o-ciudadana/o) como vertical (ciudadana/o-institución); al tipo de imágenes generadas, observando los grados de creatividad y/o complejidad de la misma o las palabras clave tanto de los tuits como de los *hastags* empleados.

Por otro lado, y como complemento al análisis del volcado de datos del perfil de @BarriomarObs, se realizaron entrevistas personales a los miembros principales de la asociación vecinal de Barriomar y a la persona encargada del perfil @BarriomarObs. Las entrevistas fueron llevadas a cabo por vía telefónica si bien posteriormente se pasó un breve cuestionario por correo electrónico para que los entrevistados concretaran aquellas cuestiones relevantes para el estudio como por ejemplo, el origen del movimiento, apoyos y sinergias de otras asociaciones, la intencionalidad y frecuencia de las publicaciones, así como los resultados que la asociación y los vecinos hayan podido obtener tras sus acciones en la red.

4. ANÁLISIS DE DATOS DEL PERFIL @BARRIOMAROBS EN TWITTER

El perfil se creó en enero de 2019 y desde entonces siguen a 839 personas y les siguen 944. Tienen una media de 28 tuits al día y los días que suelen tener más publicaciones son los jueves día previo a los plenos del Ayuntamiento de Murcia. El perfil suele ser más utilizado por las mañanas, aunque no tiene un horario definido.

Según reconoce el administrador del mismo, el horario de publicación varía según las noticias, los sucesos de actualidad, etc. En los datos observamos cierta tendencia a la publicación en la franja diurna, cuestión que quizá se justifica al correlacionarla con los horarios de trabajo del gabinete de comunicación del Ayuntamiento de Murcia.

Durante el periodo analizado los perfiles más mencionados son los referentes al perfil del Ayuntamiento de Murcia, su alcalde, su concejal de modernización, segunda teniente de alcalde y concejala de movilidad sostenible y juventud (*Fig. 1*).

Como hemos comentado anteriormente, esta intensa actividad ha supuesto el bloqueo del perfil. En un primer momento tras denunciar en Twitter un presupuesto no desarrollado para dotar de servicios al barrio, tanto el alcalde como el teniente de alcalde bloquearon la cuenta. Tras una campaña de denuncia el alcalde volvió a abrir el perfil para @BarriomarOBS y el teniente de alcalde les desbloqueó tras una reunión vecinal meses después. El grupo parlamentario popular también tuvo durante meses bloqueado este perfil, pero tras varias reuniones con la junta vecinal se pudo conseguir el desbloqueo. En la actualidad el perfil no tiene ningún bloqueo político. Es más, en muchas ocasiones miembros de partidos en la oposición del consistorio murciano, por ejemplo @Ginesruizmacia de Podemos, comparten los hilos reivindicativos para mostrar su apoyo y para presionar al gobierno de la ciudad de Murcia. El análisis de datos revela también que entre los usuarios que más responden a este perfil encontramos al propio alcalde de la ciudad de Murcia @Ballesta_Murcia (a pesar de los bloqueos) y el propio perfil de @BarriomarObs que utiliza la opción de respuesta inmediata para acercar sus reivindicaciones a aquellos perfiles que preguntan en la red social.



Fig. 1 - Captura de Twitter del perfil @ BarriomarObs donde se aprecia la actividad de etiquetado. Fuente: Elaboración propia (2019)

El perfil ha creado siete listas para segmentar a los/a "seguidores/as" tanto como a las personas a las que están "siguiendo". De esa manera, les permite perfilar de una forma mucho más organizada la información y hacer el seguimiento de todos los temas que les interesan, empoderando a la audiencia y localizando los profesionales de interés e *influencers*. Esto lleva consigo además procurar una mayor agilidad de comunicación, ya que se identifican los destinatarios y canales de las demandas más fácilmente y soslayan los penosos trámites burocráticos que suelen darse para elevar quejas o generar solicitudes mediante registro.

Las listas dejan claro la intencionalidad de este perfil. Aglutina otras asociaciones de vecinos, especialistas en urbanismo y políticos y por último medios de comunicación que les pueden servir tanto de altavoz en sus reivindicaciones vecinales (Sánchez y Sánchez, 2019) como de punto de referencia para las noticias que se generen en los municipios, noticias que son elegidas como excusa para poner de manifiesto la falta de actuación dentro del barrio. Podemos destacar recientemente el tuit generado a partir de la inauguración de los parques tras el confinamiento por el Covid-19 que expone cómo en #Barriomar no hay parques y el único que hay no está cuidado (*Fig. 2*).



Fig. 2 - Captura de Twitter en las que se aprecia el carácter irónico de denuncia vecinal en el perfil y las citas entre perfiles allegados Fuente: The Barriomar Observer (2019)

Dentro de la elaboración de los mensajes hacen una buena utilización de las etiquetas. Las más empleadas son #Barriomar y #Barriomarexiste, dejando claro con esto que la intención es situar el punto de referencia en el barrio y en todo lo que acontece en el mismo, haciendo visibles necesidades, mejoras, denuncias sociales, etc.Además, el uso de estos *hastags* se han erigido como eslóganes del barrio, casi como si de una marca se tratara yhan sido imitados por otra asociaciones de vecinos como #Santiagoelmayorexiste o #Murciacentroexiste, utilizados para sus reivindicaciones y quejas institu-

cionales. Aquí podemos ver dos ejemplos de cómo otras asociaciones toman el #"...Existe" y etiquetan a asociaciones cercanas, incluida la de Barriomar, para hacer fuerza vecinal ante las instituciones



Fig. 3 - Ejemplo de contenido generado por @BarriomarObs, aprovechando un evento y eficiencia en el etiquetado.Fuente: The Barriomar Observer (2019)

Dentro de las tácticas de respuesta que @BarriomarObs ofrece, nos parece relevante detenernos en el análisis de aquellas que, a través de la creatividad, han provocado un mayor número de retuits o alcance mediático. Bajo estos parámetros, destacan las publicaciones con contenido original, bien fotográfico o audiovisual, que suelen cumplir con los parámetros de efectividad en términos de cercanía de la denuncia, *#hastag* de denuncia y etiqueta a empresas y políticos implicados o necesarios para promover las mejoras demandadas. Al igual que hacen los *social media* o *community* de las empresas, Barriomar utiliza un día internacional para reivindicar sus propuestas. Por un lado, el empleo de estos días supone que las instituciones realizan comunicados oficiales normalmente de carácter celebratorio y que, del lado de @BarriomarObs se transforma en la oportunidad perfecta para destacar por agravio comparativo. Un claro ejemplo de ello lo observamos en el día de la bicicleta, en la quela reclamación se acompaña con fotografías y *#hastag* que ratifican pública y tajantemente las necesidades del barrio. En ella se etiqueta al ayuntamiento, políticos y la red de bicicletas; es decir, a todo agente social que pueda ayudar a mejorar esa situación del barrio (*Fig. 3*).

El perfil se ha organizado como una empresa de comunicación encargada de vender un producto en los que se generan mensajes concentrados y argumentados etiquetando en todo momento a los agentes implicados. Se recopila la información y las fotografías gracias a la participación de los propios vecinos que las canalizan a través de la asociación para poder unificar una estrategia única. Además se consigue que los vecinos retuiteen e interaccionen mediante preguntas y respuestas, lo que consigue dar una mayor difusión al contenido. De esta manera se consigue estar presente en las redes de forma diaria con contenido de utilidad y llamativo para los integrantes de dicha comunidad y sus simpatizantes.

Otra de las estrategias que son clave en el éxito de las publicaciones del perfil @BarriomarObs es el uso del humor y la creatividad a la hora de acompañar algunas de sus demandas. Teñidos de ironía, los mensajes textuales son acompañados de emoticonos que refuerzan el mensaje a la par que en ocasiones suavizan la acritud de la crítica popular ante la desatención política de los poderes públicos. De igual modo, la generación de memes también es utilizada como estrategia de memorabilidad y afianzamiento del mensaje (*Fig. 4*).

Así, el sentido del humor cumple un papel clave a la hora de realizar las demandas. El tipo de imagen de los memes es recurrente y sirven para "enfatizar un sentimiento, idea o reacción, sea en una conversación en línea, en un blog, en un foro de Internet o en una 'actualización de estado'" (García, 2014). En línea con Rowan (2015) que defiende que los memes son objetos-procesos y por tanto elementos susceptibles de ser micromodificados para adaptarse a las necesidades comunicativas del sujeto o comunidad que hace uso de ellos y que pueden emplearse para la lucha política, @BarriomarObs se vale de los mismos para que exista una mayor infiltración social de sus contenidos.

5. CONCLUSIONES

En lo últimos años, hemos oído mucho la frase: "Si no estás en las redes sociales, no existes o tienes muy poca relevancia pública". Esto es la realidad de las empresas que cada día buscan la venta y la



Fig. 4 - Meme generado por @BarriomarObs para denunciar la situación de la zona
Fuente: The Barriomar Observer (2019)

notoriedad de su marca a través de la implementación del marketing digital que incluye el uso de las redes sociales (Twitter, Facebook, Linkedin) como eje vertebrador de su comunicación. Esto es una tendencia y una realidad que se ha trasladado a otros ámbitos de la sociedad como partidos políticos y representantes públicos pero de la que también se han valido asociaciones de vecinos o colectivos minoritarios. Usando estas herramientas, colectivos, asociaciones y demás grupos sociales, crean sus propias redes y llegan a un mayor público logrando notoriedad.

Las tecnologías digitales modifican las prácticas cuando hablamos de un activismo ciudadano pero no los objetivos últimos de las demandas. Es decir, los ciudadanos reclaman los mismos fines pero mediante estrategias específicas que superan los límites de la participación política tradicional basada en la consulta mediante votación. En un escenario donde se habla de ciudadanos conectados, nativos e inmigrantes digitales, sociedad de la información y actividad participativa online, Catalina-García *et al*. señalan que “el tipo de ciudadano actualizado opta por las redes y los medios digitales para la acción social y la comunicación” (2018: 84) porque permite esquivar el control de los canales oficiales y la burocracia[1]. El éxito de las acciones de esta ciudadanía conectada y socialmente comprometida deviene de manera lógica de la naturaleza horizontal de los medios sociales, que favorece una rápida propagación de las convocatorias así como una imagen de paridad que se aleja de la visión jerárquica de los organismos públicos y gubernamentales. Los medios sociales, además de usarse como plataformas para realizar llamamientos, se erigen como herramientas válidas de comunicación. Su carácter de ubicuidad e inmediatez, unidos al apoyo visual mediante fotografías y su rápida transmisión gracias a los *hashtags* lo convierten en un potente altavoz para minorías y segmentos de la población obliterados por los poderes estatales.

Por tanto, debemos considerar que en este caso concreto, el uso de los medios sociales y de las estrategias y posibilidades de los mismos (en concreto Twitter) han favorecido el empoderamiento colectivo del barrio tanto en un sentido interno (de comunicación entre vecinos del barrio y otros agentes participantes en la zona como colegios y asociaciones); como externo (como canal de comunicación que ha favorecido sinergias entre otros perfiles y plataformas así como de reivindicación frente a las instituciones públicas).Así nos lo remarcaban desde la asociación de vecinos su portavoz @BarriomarObs:

> Es bueno pedir cuentas a nuestros gestores públicos, es bueno que nos expliquen los motivos que hay detrás de las decisiones que toman, que justifiquen el coste de oportunidad, por qué se invierte aquí en lugar de hacerlo allá. Es bueno que se sientan observados y cuestionados, porque sus decisiones de actuación o de inversión arrastran muchos valores y cuestiones trascendentes, la política local no es sólo barrer calles, cuidar jardines y arreglar cosas. Son importantes los temas relacionados con la transparencia pública y el gobierno abierto, y trato de hablar del tema cuando puedo, además de solicitar el acceso a la info pública en cuestiones que creo que son de interés. Sé por experiencia que no se actúa igual cuando sabes que tu trabajo va a ser expuesto públicamente, y estos temas nos ayudan a prevenir malas conductas, y a crecer como sociedad democrática y participativa. (Román, 2020)

El uso de Twitter en la reivindicación vecinal ha traído beneficios cuantificables a los vecinos. En primer lugar y la más importante ha sido la activación de la asociación vecinal que ha llegado a ser una de las asociaciones con más socios activos de la ciudad de Murcia con un gran poder de movilización para concentraciones y marchas de protesta. Como consecuencia de estas movilizaciones, se ha conseguido el saneamiento de algunas zonas y han llegado servicios de limpieza del ayuntamiento con

[1] Estas cuestiones han sido ampliamente estudiadas en movimientos sociales como la Primavera Árabe o el 15-M en España.

regularidad. Una de las demandas que más ha costado ha sido la retirada de una grúa de obra abandonada durante 10años en el barrio con el peligro que eso conllevaba. El éxito del perfil en Twitter y del #BarriomarExiste ha hecho que el barrio tenga presencia en los programas electorales de las última elecciones con propuestas de mejoras tales como, carril bici, jardines o zonas infantiles.

Además de la organización horizontal, el observatorio de Barriomar está ayudando a que los medios de comunicación se hagan eco de todas las actuaciones promovidas por la Asociación de vecinos por lo que las demandas de #Barriomar tienen, gracias al perfil, un gran altavoz.

Todos los miembros de la junta entrevistados nos resaltaban que las personas más mayores del barrio no usaban Twitter y que el seguimiento de sus iniciativas las realizan más a través de la plataforma de Facebook o por mensajes instantáneos vía WhatsApp. Por este motivo, la continuidad de este estudio pasa por ampliar la investigación a la comparación de las cuentas de Facebook y Twitter del propio @BarriomarObs y la asociación de vecinos. De este modo, podríamos valorar qué uso se le da a cada plataforma, ya que las estrategias, aun siendo las mismas, no se implementan igual en cada red social en la que se participa.

Las reglas de oro que los Community Manager tiene para sus redes sociales pasan por la optimización del perfil y la creación de una guía de estilo para las redes sociales así como la personalización del contenido. Además de estas cuestiones, compartir el contenido relevante y fiable y publicar con frecuencia, unido a las características anteriores, hace que los perfiles en redes se conviertan en fuentes de información de confianza (Centenero, 2019). Como hemos visto a lo largo de este estudio, el perfil de @BarriomarObs cumple todas estas premisas para poder vender su producto: "la mejora de su barrio" y la unión de los vecinos en aras de una mejor convivencia en este barrio de Murcia. De este modo, el perfil de Twitter de Barriomar se vale de publicaciones siempre con apoyo visual y *hastags* que refuerzan la "imagen de marca" como #BarriomarExiste. Los contenidos compartidos siempre acaban remitiendo a Barriomar, bien sea por apelación directa (reivindicaciones de la zona) o comparándolo con otros barrios o lugares de Murcia (en un juego irónico en el que se evidencian las carencias de Barriomar), logrando así un sentimiento de credibilidad y veracidad en las publicaciones. Finalmente hemos observado cómo a través de estrategias creativas como el uso del humor, los memes y la ironía, el perfil ha conseguido fidelizar al público general sin obliterar el cariz activista de sus publicaciones.

BIBLIOGRAFÍA

ASOCIACIÓN DE VECINOS DE BARRIOMAR (s.f.), *https://www.barriomar.es/*

AYUNTAMIENTO DE MURCIA (s.f.), Barriomar, recuperado de *http://www.murcia.es/es/web/portal/barriomar*

AGUADO, J. M.; MARTÍNEZ, I. (2006), "El proceso de mediatización de la telefonía móvil: de la interacción al consumo cultural", *Zer*, (11) *20*, pp. 319-343.

BORISOVA, A.; TEJEDA, I. (2018), "Artivismo y construcción de la ciudadanía" en M. A. Chaves; I. Tejeda (eds.), Distritos culturales y revitalización urbana, Madrid: Icono14, pp. 269-298

CATALINA-GRACÍA, B.; LÓPEZ DE AYALA, M. C.; MARTÍN, R. (2018), "Medios sociales y la participación política y cívica de los jóvenes. Una revisión del debate en torno a la ciudadanía digital", *Doxa Comunicación*, 27, pp. 81-97.

CENTENERO, M. J. (2019), *Marketing digital*, Madrid: Síntesis.

DE AGUILERA, M.; CASERO-RIPOLLÉS, A. (2018), "¿Tecnologías para la transformación? Los medios sociales ante el cambio político y social. Presentación", *Icono 14,* vol. 16, 1, pp. 1-21.

ESPIRITUSANTO, O.; RODRÍGUEZ, P. G. (2011), *Periodismo ciudadano: evolución positiva de la comunicación*, Madrid: Fundación Telefónica.

GARCÍA, A. (2019), "Los vecinos de Barrimoar exigen dejar de ser «un barrio marginal»", *La opinión de Murcia*, recuperado de *https://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2019/06/20/vecinos-barriomar-exigen-barrio-marginal/1031748.html*

GARCÍA, D. (2014), "Las imágenes macro y los memes de internet: posibilidades de estudio desde las teorías de la comunicación", *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, 6, recuperado de *http://*

www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/217/317

LÓPEZ, I. (2018), "Sobre el impacto de los movimientos ciudadanos en la gestión artística y cultural post-crisis: el barrio de El Carmen (Murcia)" en M. A. Chaves; I. Tejeda (eds.), Distritos culturales y revitalización urbana, Madrid: Icono14, pp. 221-244.

NATAL, A.; DÍAZ, O. (coords.) (2014), Observatorios ciudadanos: nuevas formas de participación de la sociedad, México: Ediciones Gernika.

ORTIZ GALINDO, R. (2019), "Cibermovimientos sociales y receptividad política. Ciberacciones *Trending Topic* y peticiones *online* en el contexto del 15-M (2011-2013)", *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación,* 17, pp.119-145.

ROWAN, J. (2015), *Memes. Inteligencia idiota, política rara y folclore digital*, Madrid: Capitán Swing.

SÁBADA, I. (2012), "Acción colectiva y movimientos sociales en las redes digitales. Aspectos históricos y metodológicos", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 756, pp. 781-795.

SÁNCHEZ, P.; SÁNCHEZ, M. (2019), "Barriomar existe, aunque Ballesta no quiera verlo por Twitter" recuperado de *https://cadenaser.com/emisora/2019/03/11/radio_murcia/1552316742_072181.html*

VELÁSQUEZ, A.; RENÓ, D.; BELTRÁN, A. M.; MALDONADO, J.C.; ORTIZ-LEÓN, C. (2018), "De los mass media a los medios sociales: reflexiones sobre la nueva ecología de los medios", *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 583-594.

FACTIBLES: APROXIMACIÓN A UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DESDE LA CONVERGENCIA ARTE-GEOGRAFÍA

Factibles : Approach to a methodological proposal from the art-geography convergence

Carmen Andreu Lara
Universidad de Sevilla
carmenandreu@us.es

Antonio García García
Univ. Pablo de Olavide
agargar1@upo.es

Resumen

FACTIBLES-Andalucía. Laboratorio para dinámicas creativas, sociales y sostenibles desde el espacio público es la propuesta de un espacio de investigación sobre el arte como herramienta de intervención y transformación de la ciudad, en y desde sus espacios públicos. Se parte del convencimiento de que espacios públicos atractivos y multifuncionales contribuyen a mejorar la calidad de vida, las condiciones ambientales y los procesos de reconocimiento comunitario, siendo un escenario idóneo para el diálogo entre actores y procesos de la ciudad. Y de la utilidad de las prácticas artísticas para impulsar cambios sociales, activar mecanismos colaborativos, favorecer transformaciones o facilitar canales de diálogo, evidenciado esto en el auge del arte relacional. El objetivo es conseguir un espacio de confluencia interdisciplinar (Arte-Geografía en un primer momento) que atienda al espacio público en el ámbito andaluz. Y un primer resultado es la propuesta de una metodología de lectura que comprenda la intervención artística desde los ámbitos, lugares, canales y objetivos desde los que se proponen y sobre los que se desarrollarán.

Palabras clave

Arte, espacio público, intervención social, metodología de reconocimiento.

Abstract

FACTIBLES-Andalucía. The Laboratory for creative, social and sustainable dynamics from public sphere is a proposal for a research area to study the utility of art as a tool intervene and transform the city, from and within the public space. It is built upon the conviction that attractive and multifunctional public spaces contribute to the enhancement of living conditions, environment and community recognition processes, as they constitute the ideal setting for dialog among the actors and processes occurring in the city, thanks to their collective and accesible nature. It is also set upon the premise that artistic works impulse social changes, activate collaborative mechanisms, benefit transformation and facilitate channels for dialog, which is can be perceived more clearly in relational art. The goal is to get a space for interdisciplinary convergence (Art and Geography) from the public space in the Andalusian area. We believe that the first step would be to propose a reading methodology with aims to understand the artistic interventions in the public space that would take into account different aspects: the areas from which the interventions are developed, the locations in which they are set, the different formats, and the goals they respond to and from which they have been developed.

Keywords

Art, public space, social intervention, recognition methodology.

FACTIBLES-Andalucía. Laboratorio para dinámicas creativas, sociales y sostenibles desde el espacio público es la propuesta de un espacio de trabajo conjunto para la investigación sobre el arte como herramienta de intervención y transformación de la ciudad, en y desde sus espacios públicos. El objetivo es conseguir un espacio de confluencia interdisciplinar (Arte-Geografía) que, sin rehuir el debate teórico, tenga una fuerte ligazón a la realidad.

Como iniciativa en fase embrionaria pero con vocación de evolución, la comunicación se centra en la discusión sobre la dimensión teórica y la propuesta metodológica. Es por ello que ahora se subrayan, como asuntos básicos:

1. Reflexión, que abrigue el espacio público como objeto central de una ciudad vital y sostenible, y como marco privilegiado para la intervención desde el arte.

2. Identificación de categorías básicas en un doble plano, sociourbanístico y de formato de intervención, para proponer una primera síntesis de cómo reconocer un proyecto artístico en el espacio público con capacidad de promover la sostenibilidad urbana, sentando las bases para la identificación de potenciales y retos de la actuación en espacios públicos andaluces.

3. Discusión sobre la validez de esta síntesis comprensiva para sustentar una segunda fase metodológica que dé cabida a las propias derivas de los casos tratados y a un intercambio directo con sus agentes.

1. PRESUPUESTOS PARA LA CONVERGENCIA

El debate sobre la ciudad viva, sostenible y capaz de satisfacer las necesidades de sus habitantes se muestra plenamente vigente. Más si cabe ante las disfunciones entre una ciudad-producto y una ciudad-hábitat que se han evidenciado en la situación extraordinaria producto de la crisis sanitaria en la primavera de 2020. El confinamiento doméstico ha puesto en evidencia la necesidad primigenia de los espacios públicos para la ciudad y abre un creciente debate sobre la recuperación de modelos habitacionales con mejor respuesta en lo local, sobre fórmulas de movilidad y lógicas funcionales que reequilibren la entropía propia del metabolismo urbano con entornos de mayor calidad ambiental, o el interés de los canales de colaboración ciudadana.

FACTIBLES llega a dicho debate desde un posicionamiento sustentado en el eje espacio público-arte:

1. Espacios públicos atractivos y multifuncionales contribuyen a mejorar la calidad de vida, las condiciones ambientales y los procesos de reconocimiento comunitario (Gehl, 2006; Ortiz, 2004; Borja y Muxí, 2003).

2. En su condición de expresión colectiva y accesible, los espacios públicos son un escenario idóneo para el diálogo entre actores y procesos de la ciudad.

3. Las prácticas artísticas pueden impulsar cambios sociales, activar mecanismos colaborativos, favorecer transformaciones o facilitar canales de diálogo, evidenciado esto en el auge del arte relacional (Bourriaud, 2006; Lippard, 2001).

4. El arte público se suma a la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social y nuestras necesidades más básicas. Sin embargo, al menos en el marco español y, en concreto, en el andaluz, estas acciones no están suficientemente categorizadas, visibilizadas o contrastadas, sea en sí mismas como en su relación con sus propias dinámicas urbanas.

Desde estos marcos la propuesta comienza a construirse mediante los siguientes principios operativos:

1. Se suma a experiencias previas que ya apostaban por un aprendizaje inter y transdisciplinar, de modo que el intercambio y transferencia de ideas y métodos permita avanzar hacia “un conocimiento superior emergente […] que nos permite cruzar los linderos de diferentes áreas del conocimiento disciplinar y crear imágenes de la realidad más completas, más integradas y, por consiguiente, también más verdaderas” (Martínez, 2007).

2. Pone en valor el aprendizaje producido en el propio proceso hacia la conformación de un espacio de convergencia, al igual que cualquier intervención urbana desde una perspectiva compleja (Ojeda, Torres y García, 2019). Dicho aprendizaje se irá orientando en base a una serie de categorizaciones (de la ciudad, del espacio público y del proyecto artístico) que se irán revisando según las particularidades que cada ámbito y dinámica de intervención demuestren.

3. Frente a la abundancia de debates sobre la sostenibilidad urbana y propuestas artísticas genéricas se orienta el proyecto hacia aproximaciones a situaciones concretas que permitan inducir métodos y estrategias replicables. Es por ello que se apuesta por un ámbito regional concreto, el andaluz, y suficientemente complejo en sus manifestaciones urbanas para establecer, desde el inicio, lecturas que atiendan a la singularidad de los casos. En una primera fase, la de esta comunicación, desde la identificación de contextos y categorías previos. Y en fases posteriores, desde el reconocimiento *ad hoc* o el trabajo colaborativo con distintos actores y agentes.

4. Esto último enlaza con el objetivo final de Factibles como espacio de confluencia y debate entre distintas aportaciones disciplinares, pero también para los agentes decisionales, protagonistas de las intervenciones o el propio vecindario. Objetivo este que se apunta pero en el que no se entrará en la presente comunicación dada la fase embrionaria del proyecto.

Es esta una perspectiva de largo recorrido que, en este momento y para la presente comunicación, se plantea sintetizar en la confluencia de Arte y Geografía.

2. ARTE PÚBLICO Y ESPACIO PÚBLICO: UN BINOMIO EN CONSTRUCCIÓN. CLAVES DE POSICIONAMIENTO TEÓRICO Y TIPIFICACIONES DESDE EL CASO ANDALUZ

Entender el espacio público no sólo como hecho urbanístico sino como hecho urbano en su complejidad (García, 2011) ofrece una perspectiva más rica y próxima a su naturaleza multidimensional que el convencional acercamiento de base jurídica que se centra en la contraposición público-privado o la consideración meramente tangible de espacios delimitados por estructuras construidas, expresamente diseñados y dotados de mobiliario, elementos de vegetación u otros. Sin renunciar a estos planos, se completa la concepción dando entrada a aquellas dimensiones que ofrece su condición como soporte de usos y propiciador de dinámicas de socialización y experiencia colectiva, así como al papel que juega en la ciudad como escenario de apropiación y toma de conciencia (Carmona, *et al.*, 2003; Madanipour, 2003).

Una naturaleza dinámica según trasmuta su imagen en base a los usos que alberga o la propia presencia de personas, y según se suman relatos a partir de la práctica del espacio y su puesta en valor como lugar. El discurso en el espacio público y desde el espacio público es un proceso y el arte, como herramienta de acción, dinamización e intervención, establece una íntima relación con el mismo. Así, se va demostrando que las intervenciones artísticas y creativas permiten revitalizarlo y participar activamente en los procesos de transformación crítica de los espacios urbanos, cubriendo una amplia gama de situaciones.

2.1. La reciprocidad ciudad-espacio público. Marcos y lugares de oportunidad

La ciudad es una estructura física, social y política compleja por definición. Su morfología, la distribución de elementos y objetos públicos o privados, los usos que acontecen, las funciones programadas, las dinámicas que aportan centralidad o carácter de borde urbano… materializan en conjunto la superposición y yuxtaposición de modelos urbanos, de formas de concebir, construir y gestionar este hábitat.

Sin duda el espacio público es el elemento más expresivo de esta complejidad, por cuanto decanta concepciones urbanas al mismo tiempo que es escenario privilegiado de las funciones necesarias y voluntarias. Cuando la ciudad prescinde de él, de forma estructural –véanse modelos de urbanización privada- o coyuntural –situaciones que coartan el libre uso del espacio colectivo-, es menos ciudad.

En su dimensión formal los espacios públicos son lugares de visibilidad de actores y agentes de la ciudad (García, *et al*., 2016; Tomé, 2014), centralidades urbanas que modifican sus entornos y/o emplazamiento privilegiado del verde urbano (Sancho, 2008), entre otras cuestiones. En su dimensión social y

dinámica, son vórtice de socialización y reconocimiento, en un gradiente desde el uso a la autogestión (Alguacil, 2008) y cubriendo un amplio elenco de prácticas individuales y colectivas (Gehl, 2006). Y, en el plano identitario, sentido de pertenencia y práctica del espacio conforman lugares llenos de significados y contenidos a través de la experiencia colectiva e individual y de usos, cotidianos o cíclicos, voluntarios o necesarios (Ortiz, 2004). Es además un bien no deslocalizable, en tanto su capacidad de favorecer la calidad de vida urbana dependerá tanto de lo que ocurre en él como de sus contextos. De este modo, indicadores como su localización, acceso y conexiones, el perfil del entorno, sus recursos identitarios y simbólicos, su confort e imagen, o los usos que se desarrollan (García, 2011) resultarán determinantes.

Es por ello apropiado explorar las razones fenomenológicas entre tejidos urbanos, dinámicas socioeconómicas y posibilidades y retos de sus espacios públicos. Para FACTIBLES se considera útil que se concrete en una tipología urbana reconocible en Andalucía, dado sus propios principios operativos y la oportunidad de un sistema de ciudades diverso y expresivo de diversas condiciones naturales, contingencias históricas, formas de concepción, procesos socioeconómicos o dinámicas actuales:

A. **Tejidos históricos**, intramuros y arrabales, de morfología orgánica –resultado de autoconstrucción, influencia islámica, collaciones y organizaciones gremiales- o plano regular –influencia romana u origen colonial, por ejemplo-. En general son depositarios de una red tupida plazas, plazoletas, jardines, alamedas, compases, etc. bien definidos en sus formas y reconocidos. Muchos de ellos serán lugares vitales, pero también es fácil encontrar problemas de dotación (mobiliario, alumbrado) y mantenimiento básico, y casos convertidos en meras zonas de paso (García, 2011).

   La tensión entre procesos de terciarización, gentrificación y turistificación frente a la hipotética habitabilidad y multifuncionalidad, así como la emergencia de nuevos movimientos colectivos y creativos en sectores concretos, son fenómenos contemporáneos básicos en estos tejidos.

B. Zonas de **ensanche urbano** y con especial incidencia lugares y ejes de **reforma interior**, tanto de grandes ciudades como de ciudades medias de interior, vinculados a una burguesía con voluntad explícita de ganar visibilidad (García, 2018; Fernández, 1992). Ofrecen tramas regulares o apertura de ejes y espacios públicos en tramas precedentes transformando su entorno.

   Más que la cantidad destaca su simbolismo. Son lugares de visibilización y privilegio para estos nuevos actores de la ciudad, que insisten en arquitecturas modernistas y regionalistas, y proponen configuraciones románticas y ligadas a la naturaleza, sea como arbolado urbano en plazas-salón o paseos que, a veces, terminan en balcones hacia el entorno natural.

C. **Barrios de autoconstrucción**, en ocasiones continuación de expansiones urbanas desordenadas y oleadas de migración interior, pero también testimonio de pequeños asentamientos secundarios más allá de los límites urbanos. Incluso, en casos singulares como el Cerro del Águila en Sevilla, de promociones inmobiliarias dedicadas a segmentos económicos modestos.

   De arquitectura popular y baja densidad, suelen lotear todo su espacio en planos regulares y sin vacíos. Por ello, cuando existe o se consigue, el espacio público tiene mucho valor para un vecindario, normalmente modesto (García-Herrera, *et al.*, 2015) que puede revelar –en situaciones de centralidad geográfica o simbólica- síntomas de gentrificación reciente.

D. **Polígonos de vivienda**, vinculados a la entrada de capital privado en la promoción urbana de los años sesenta, construyendo extensas zonas residenciales periféricas (tanto en grandes ciudades como en muchas ciudades medias) que recogen población del éxodo rural y otra de escasa capacidad de renta expulsada de los centros urbanos. Como resultado un vecindario modesto y que revela, en ocasiones, procesos de marginalización, exclusión e intensa problemática social y económica. Toman el testigo de barriadas sociales construidas por el régimen franquista y se definen por la densidad edificatoria, manzanas abiertas, segregación de espacios peatonales, viario y estacionamiento y déficit dotacionales.

   Anonimia, indefinición y sobreabundacia son características definitorias de sus espacios públicos, por cuanto su cantidad supera en mucho los lugares identificables, dotados y con capacidad multifuncional real.

E. **Crecimientos de clase media**, de mayor calidad urbanística y constructiva que los anteriores, que en muchas acaban cosiendo una expansión desordenada que había dejado vacíos interiores. A pesar del perfil acomodado de su vecindario la presión urbanística condiciona que en muchas ocasiones la dotación de espacios públicos esté muy por debajo de lo esperable. No obstante hay muchas diferencias entre casos.

G. Barrios residenciales unifamiliares de **ciudad difusa**, muy presente en desarrollos metropolitanos, pero también en otros ámbitos. Evidencian un modelo habitacional extensivo y monofuncional que prioriza la accesibilidad rodada y en cuya difusión se mezclan motivaciones personales, precio del suelo en áreas más centrales y estrategias de promoción inmobiliaria.

   El espacio colectivo compite mal con los espacios ajardinados privados y la baja densidad dificulta la condensación de la vida local en lugares concretos. A menudo se muestra banalizado y homogéneo, si bien son identificables algunas casos de mayor éxito, a menudo parques. Junto a ellos no es complicado encontrar espacios de transición, más o menos naturalizados, con uso a veces marginal pero con amplio potencial para el desarrollo de estrategias de apropiación.

   El perfil social de estas tramas ha ido progresivamente pasando de un modelo netamente residencial a la consolidación de redes locales, de forma similar a otras dinámicas funcionales.

Si se integran todas estas categorías cabría identificar un primer elenco de espacios públicos cuyas posibilidades físicas, sociales y simbólicas les confiere condición de oportunidad para el desarrollo de distintas estrategias desde el arte público. Y a ellos cabe sumar otros espacios de más difícil condiciones de partida por cuanto, precisamente, estas estrategias puedan ofrecer procesos de reconocimiento, apropiación, uso o reciclaje nuevos.

Siguiendo un orden apriorístico de madurez de desarrollo de posibilidades físicas, sociales y simbólicas:

- **Espacios públicos singulares**, sea por su herencia patrimonial, como por su vitalidad y reconocimiento social. Están estrechamente ligados a las tramas históricas o a tipologías urbanas consolidadas.
- Espacios públicos cuyo potencial resulta de **procesos de reconocimiento y/o apropiación recientes**. Muchas veces en periferias, pero no siempre, por la peculiaridad de sus procesos constitutivos. Pero también casos cuyo simbolismo deviene de su papel en momentos de la historia reciente.
- **Espacios públicos recientes**, sin los distintivos anteriores pero depositarios de una narrativa de reconocimiento intensa, sea institucional –véanse promoción de nuevos escenarios urbanos–, sea social –vía intenso uso y reconocimiento como espacio de encuentro y convivencia–.
- **Espacios libres de transición**, más próximos al sentido genérico de espacio libre entre tramas urbanas, que tienen un enorme potencial como lugares de valor natural o paisajístico, y que ofrecen casos de reclamación social de mucho interés.
- **Vacíos urbanos**, por cuanto suponen un lienzo en blanco para proyectos artísticos abiertos.

Una tipología de espacios públicos a la que cabría añadir otras situaciones que se ubican en un plano más tangencial del concepto, pero que sin duda ofrecen espacios de oportunidad de primer orden para muchas intervenciones (véase el ejemplo de **espacios colectivos** cuando específicamente desarrollan sus capacidades como lugares de encuentro multifuncional, bien de forma intencionada u orgánica) o, incluso, ámbitos no tangibles con creciente significado como espacios colectivos (la **red virtual**) a la vez que no pocas incertidumbre en tal sentido. La concreción de estas situaciones es muy compleja y excede a las pretensiones de esta comunicación. No obstante, se apuntan.

2.3. Arte en espacios públicos, arte público y arte para la sostenibilidad desde lo público. Claves y líneas de desarrollo desde el proyecto artístico en Andalucía

El arte público como manifestación artística suele relacionarse con la suma de experiencias artísticas con repercusión en el espacio público. Desde finales de los años 60, se han ido produciendo en Europa

y América una serie de experiencias artísticas y de equipamiento en el espacio público, tan dispersas como desiguales, financiadas tanto por particulares como por instituciones, que han dado lugar a manifestaciones muy dispares y de muy diferente taxonomía (Maderuelo, 2001). Debemos reconocer que nuestra idea de arte público se ha ido transformado al mismo ritmo que se transformaban nuestras ciudades y sus problemas.

La crisis de la ciudad contemporánea y por ende del espacio público, banalizado y convertido con frecuencia en espacios de consumo masivo antes que en un lugar de encuentro y comunicación, ha inducido entre otros factores a superar las prácticas artísticas en espacio público convencionales (en relación con el monumento) para iniciar la búsqueda progresiva de la dimensión contextual de las piezas y en ocasiones a intentar contribuir de alguna forma a hacer más habitable el espacio público.

El reconocimiento del contexto físico, social y político dentro de las prácticas artísticas en el espacio público a partir de la década de los 70, unido al desarrollo de lo que Rosalind Krauss llamó escultura expandida, propició el desarrollo de un arte público o *site specific*, con un fuerte deseo de vinculación con la realidad cotidiana del tejido social y vital de la población. La idea de arte en espacios públicos ha adquirido por tanto una nueva dimensión ligada inevitablemente a la comprensión de la ciudad como un entramado complejo y se ha ido materializando en un conjunto de acciones e intervenciones en ocasiones de marcado carácter social, ideológico, político, con voluntad crítica y combativa, de contestación, que se expresan a través de gran variedad de soportes ligados al espacio público que conforman lo que conocemos como arte público.

Paralelamente al desarrollo de movimientos ciudadanos concienciados en la reclamación de la participación en la gestión del espacio público, el arte se ha ido comprometiendo con los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y propone en muchos casos acciones para la transformación crítica del espacio urbano desde dentro. Para ello el fomento de la participación de los ciudadanos en la obra de arte ha sido un factor determinante, con lo que estos pasan de ser meros sujetos pasivos, que consumen, sufren o disfrutan el arte público, a ser agentes que participan activamente en su desarrollo.

Podemos por tanto distinguir dos tendencias en la experiencia artística en el espacio público, las prácticas que se vinculan al espacio urbano, del que toman la información que las configuran y al que se incorporan, en teoría, mejorándolo, dándole significación y personalidad -arte en espacios públicos- y aquellas otras que asumen la dimensión ética del arte, con una función social que inciden en la esfera pública, normalmente mediante procesos abiertos implicados con el contexto -más próximas al "arte público" tal como lo ha definido el artista Siah Armajani (Armajani, 1999)-.

En esta línea de actuación, la creación artística ha explorado interesantes vías de procesos relacionales, a través de "un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (Bourriaud, 2006: 13). Para Bourriaud la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de recuperar y reconstruir los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra cultura urbana. Muchos de estos proyectos tienen en común la utilización de procesos de creación artística como herramienta para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario a través de procesos de mediación que con frecuencia se sitúan en un cruce de caminos entre la intervención social, la educación artística y la arteterapia. Se trata pues de proyectos en muchos casos complejos que requieren capacidad creativa, cooperación interdisciplinar, participación ciudadana y coordinación administrativa. Algunos adquieren un marcado carácter educativo entendiendo que las prácticas artísticas facilitan que la persona se posicione críticamente ante su realidad y que se proyecte en el futuro de una forma más integrada (Moreno González, 2016; Gardner, 2005). Otras han adquirido un marcado carácter activista, desde la reivindicación y apropiación del espacio para otorgarle funciones sociales, comunitarias o políticas (Blanco, 2014: 19) o bien simplemente para conformar procesos que faciliten la comprensión del lugar, explorar el entramado físico,social y emocional colectivo para proponer soluciones a los problemas de la vida cotidiana. En estas acciones el rol del artista se sitúa como facilitador de metodologías y estrategias artístico-sociales a los grupos de ciudadanos, si bien se abre a un plano necesariamente inter y transdisciplinar.

En definitiva, las estrategias artísticas en el espacio público han evolucionado en sus procesos adaptándose a la complejidad de cada situación y enriqueciéndose con la colaboración de otros campos como la sociología, la educación, la política o la psicología. Podemos decir, siguiendo el razonamiento de Siah Armajani, que el arte en espacios públicos ha empezado a dirimirse en arte público en contextos urbanos, se ha ido convirtiendo en un agente mediador con la sociedad lanzando cuestionamientos y propuestas permeables a diferentes niveles de participación pública. Estas prácticas se han transformado en "un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta «voz del pueblo»: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta" (Duque, 2011: 79).

Sin embargo, a pesar de los resultados esperanzadores, se siguen colocando, con insistencia y de manera creciente y desprogramada, esculturas descontextualizadas, zafias e inútiles en nuestras ciudades, pagadas con dinero público (Gómez Aguilera, 2004:41) y aunque se revisan los valores del monumento en el espacio público de sociedades democráticas, debemos reconocer que son escasas las iniciativas que "democratizan" el objeto artístico para crear lugares de identidad y significado para la comunidad.

Estamos por tanto ante el reto de asumir el carácter ineludiblemente cívico de las prácticas artísticas en el espacio público desarrollando un arte público entendido como "una producción social y cultural basada en necesidades concretas" (Armajani, 1999) implicado en el diagnóstico y resolución de los conflictos de la ciudad contemporánea.

Sea como fuere, las acciones artísticas en general y el arte público en particular se resisten a ser tipificados y categorizados. La diversidad de situaciones y contextos, el carácter abierto de estas acciones, la constante redefinición de formatos y lenguajes dificultan cualquier intento taxonómico a este nivel. Objetivos, formatos artísticos y estrategias tejen un panorama difuso difícilmente categorizable, no obstante vamos a intentar distinguir algunos de los retos más significativos en el que está implicado el arte en los espacios públicos del contexto andaluz:

A. **Prácticas artísticas relacionadas con los vínculos que la población establece con sus espacios públicos.** Se trata de intervenciones o acciones artísticas implicados con la identificación y reconocimiento de valores identitarios. Su marco de acción se establece dentro de la recuperación de vínculos identitarios, la creación de nuevos vínculos con el espacio, la recuperación de dimensiones del espacio público olvidadas o perdidas.

B. **Prácticas artísticas implicadas en la reclamación o restitución de espacios públicos**. En este ámbito podemos reconocer los movimientos relacionados con el activismo y los propios movimientos "artivistas" con un marco de acción amplio y diverso entre los que destacan la reclamación de espacios banalizados, abandonados o privatizados, la reflexión sobre las necesidades por parte de una comunidad en relación a sus espacios públicos y la difusión y reclamación por distintos medios de los mismos.

C. **Prácticas artísticas socioeducativas orientadas a la mediación social.** En este ámbito donde los artistas trabajan normalmente mediante talleres artísticos en entornos problemáticos que no sólo dan acceso a la cultura a personas o grupos en riesgo de exclusión social sino que acompañan con actividades artísticas los procesos de desarrollo, crecimiento e inclusión que promueven estos talleres.

D. **Investigación artística para la mejora social medioambiental o económica**. La reflexión teórica desde el arte sobre los medios por los que el arte puede convertirse en herramienta o para la mejorar la sostenibilidad urbana (Moreno González, 2016). Las actuaciones de Santiago Cirujeda (véase http://www.recetasurbanas.net/) son un ejemplo evidente de los límites líquidos entre arte, arquitectura, lectura del lugar o procesos participativos.

Entre el amplio espectro de los formatos artísticos de los que el arte público se ha valido -happenings, performances, acciones…- en los últimos años en Andalucía están incidiendo de manera más directa

los siguientes:

- **Talleres y actividades**, normalmente dirigidos a la inclusión social y el desarrollo comunitario que promueven procesos de simbolización e intervención socioeducativa (Moreno González, 2016).
- **Encuentros** de reflexión y análisis en y sobre el espacio público que se dirigen a la reflexión sociocrítica en un ambiente de aprendizaje colaborativo como agente pedagógico y favorecen en algunos casos las prácticas artísticas de creación colectiva.
- **Acciones e intervenciones** *site specific* apoyados en el diálogo participativo entre los vecinos del barrio y artistas.
- **Proyectos interdisciplinare**s con colaboración de distintos actores.

3. HACIA EL ESBOZO DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA. UNA PRIMERA LECTURA INTERDISCIPLINAR

En la fase inicial de FACTIBLES proponemos una metodología que procura aunar una perspectiva interdisciplinar con la atención a las experiencias concretas, para su comprensión en base a sus contextos y desarrollos. Para ello se ofrece una primera lectura de algunas experiencias singulares en el caso andaluz según decantan en un doble marco territorial-artístico, considerando una tipificación de situaciones teóricas y aplicables a este marco regional (*Fig. 1*).

Dentro de las prácticas artísticas en espacio público más significativas en el contexto andaluz en la última década, vamos a destacar algunas con el fin de dibujar un mapa de situación que permita cotejar la viabilidad y capacidad de la propuesta metodológica inicial:

En una línea de reflexión y propuesta activa desde la arquitectura debemos destacar las propuestas del arquitecto Santiago Cirugeda y su estudio Recetas Urbanas (*http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/)* que hace más de 20 años investiga en la generación de espacios de producción de lo social. Su arquitectura es el resultado de la constante definición y redefinición de lo público, con proyectos que giran en torno a reivindicaciones políticas de interés educativo, económico, sanitario, cultural o contracultural. Su modus operandi ha sido revisado en la exposición *Recetas urbanas para una arquitectura de uso público* comisariada por Elivar Dyangani en el MUSAC de León. La muestra destacaba cómo este estudio de arquitectura ha hecho de la autoconstrucción, la reutilización de materiales, la participación ciudadana y el diseño colectivo las principales herramientas de sus procesos y protocolos arquitectónicos.

En este línea de actuación se mantiene activa la iniciativa *San Juan de Buena Planta* (2018) (*https://sanjuandebuenaplanta.gardenatlas.net/gardener/profile/san-juan-de-buena-planta/*) desarrollada por los artistas Txiki López y Federico Guzmán en colaboración con el colectivo Nomad Garden que han ido desarrollando un conjunto de acciones artísticas colaborativas con colectivos vecinales, para reclamar las cuestiones más urgentes que afectan al municipio de San Juan de Aznalfarache en un contexto periurbano, partiendo de la recuperación verde y colaborativa de un espacio de transición metropolitana y ampliando redes, retos, objetos y ámbito de interés posteriormente.

En Málaga cabe destacar la actividad del Centro de gestión ciudadana La invisible (*http://www.lainvisible.net/*) que promueven procesos de autoorganización social, activan la experimentación cultural de los creadores locales con criterios de cooperación, producción colaborativa fomentando el pensamiento crítico, el empoderamiento ciudadano, la creatividad social y la acción colectiva entre otras cuestiones.

Por otra parte podemos reconocer algunas iniciativas, con mayor o menor apoyo institucional, que pretenden implicar la acción artística en una nueva revalorización de espacios públicos que han perdido vigor o que requieren resignificación aportando un nuevo patrimonio que permita conectar a la población con su contexto y generar procesos de reformulación de identidad. Es el caso de *Arte para Todos* en Polígono San Pablo, auspiciado por la ONU al amparo de Icas y Lipasam. Similar también es el programa de Gra-



Fig. 1 - Matriz para la tipificación integral de experiencias relacionales arte-espacio público

ffitis de los barrios del Soho y las lagunillas en Málaga, al amparo del Centro de Arte Contemporáneo, no exento en cualquier caso de debate y contestación social ante la dialéctica recuperación-turistificación. Mención aparte podemos hacer de los procesos donde la creación artística resulta una herramienta para mejorar el núcleo urbano buscando su transformación social, trabajando por la inclusión o el desarrollo comunitario. El artista o colectivo que desarrollan estos procesos de mediación en diálogo profundo con el entorno, la historia, la política lo suelen hacer apoyados en procesos de educación. Los talleres artísticos desarrollados con colectivos en riesgo de exclusión del Polígono Sur de Sevilla por artistas relacionados con el flamenco y las artes plásticas dentro de los proyectos de integración de la fundación Alalá constituyen un ejemplo de especial interés en este sentido (véase *https://www.fundacion-alala.org/alala-sevilla/escuela-de-arte/*).

Con otro formato pero en la misma línea los talleres-Laboratorios impartidos por los artistas Carlos Albalá e Ignasi López con el nombre de Transigrafías (*https://www.carlosalbala.com/transigrafias/*) donde el caminar es utilizado como una herramienta artística pedagógica. Experiencias como la de la Vega de Granada, en paralelo al bullir de redes sociales locales y propuestas de recuperación y puesta en valor resultan de enorme interés.

Ya de consolidada continuidad destacan algunos de los proyectos del artista Rubén Barroso como el festival de poesía experimental Irreconciliables, La Educación Experimental, o el Festival contenedores (*https://www.contenedoresfestival.es/*) que durante 19 ediciones ha propiciado el desarrollo de comportamientos artísticos desde la acción como la performatividad, la acción poética, la experimentación y la intervención en la ciudad de Sevilla. Desde el año 2019 este artista trabaja en la creación de una fonoteca que conserve los sonidos de la ciudad como un bien público en peligro con sede en el Espacio Santa Clara de la ciudad de Sevilla.

Identificar y seguir estos proyectos a partir de la matriz propuesta ofrece, sin duda, una visión sintética y comprensiva de los mismos. Además, subraya la validez de la propuesta para, tras la inclusión sistemática del universo de acciones arte-espacio público de Andalucía, poder identificar ámbitos, canales y



Fig. 2 - Ejemplo de trazabilidad de proyectos y acciones de arte en y para el espacio público en ciudades andaluzas

Este inventario y análisis completo excedería el límite físico de esta comunicación, por lo que simplemente se apunta en términos de futuro. En los mismos términos que la segunda fase metodológica de FACTIBLES, dirigida a revisar la tipificación y trazabilidad de los proyectos en base al desarrollo que acaban teniendo y con la suerte directa de sus propios creadores y actores.

La conjunción de ambas fases ofrecerá un marco analítico suficiente para contrastar algunas hipótesis que comienzan a esbozarse, como la dinámica y el riesgo de una formulación del arte en espacios públicos más orientado a dar mayor alcance y proyección al autor, o en todo caso al lugar en el que se desarrolla, que en la población a la que se dirige y con la que interactúa Frente a ello resulta esencial superar al espectador requerido como figurante o atractivo añadido a la acción sino para ser un visitante reflexivo. Algunos de los ejemplos señalados en el que el arte se convierte en un recurso paralelo y al mismo nivel que otras herramientas de intervención o lectura no lo minusvaloran sino que, todo lo contrario, lo refuerzan en su utilidad y capacidad de transformación.

BIBLIOGRAFÍA

ALGUACIL, J. (2008). “Espacio público y espacio político: la ciudad como el lugar para las estrategias de participación” en GARCÍA, A. (coord.), *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 166-185.

ARDENNE, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac

ARMAJANI, S. (1999). *Siah Armajani*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Cristal, 30 30 septiembre, 1999 - 10 enero, 2000.

BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. e EXPÓSITO, M. (orgs). (2001). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

BORJA, J. y MUXÍ, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

CARMONA, M., HEATH, T. OC, T. y TIESDELL, S. (2003). *Public places – urban spaces. The Dimensions of Urban Design*. Oxford: Elsevier.

DUQUE, F. (2011). "Arte urbano y espacio público" en *Res Publica*, 26, pp. 75-96

FERNÁNDEZ SALINAS, V. (1992). *La reforma interior de Sevilla entre 1940 y 1959*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GARCÍA, A. (2018). "Ciudades medias históricas de Andalucía. Paisajes de condición y oportunidad. El ejemplo de Carmona, Antequera y Priego de Córdoba" en MOLINERO, F. y TORT, J. (coords.), *Paisajes patrimoniales de España (Tomo III)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Ministerio para la Transición Ecológica, Ediciones UAM, pp. 1250-1267.

GARCÍA, A. (2011). *La calle a escena. El sistema de espacio público de Sevilla y su entorno metropolitano. Retos y posibilidades*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

GARCÍA, A.; FERNÁNDEZ, V.; CARAVACA, I.; y ROMERO, G. (2016). "Actividades creativas, transformaciones urbanas y paisajes emergentes. El caso del casco norte de Sevilla" en *Documents d´Anàlisi Geogràfica*, vol. 62/1, pp. 27-54.

GARCÍA-HERRERA, L. M., DÍAZ, M. C., GARCÍA, A., ARMAS, A. y GARCÍA, J. S. (2015). "Apropiación y sentido de pertenencia en el espacio público: Parque Estoril, Sevilla, España" en *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, vol. 6, 1, pp. 3-13

GEHL, J. (2006). *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté.

GÓMEZ AGUILERA, F. (2004). "Arte, ciudadanía y espacio público" en *On the w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, 5, pp. 36-51.

LIPPARD, L. (2001). "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar" en BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (eds), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 51-72.

MADANIPOUR, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. Londres: Routledge.

MADERUELO, J., Estévez, X., Moure, G., Restany, P. y Tiberghien, G. A. (2001). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

MARTÍNEZ, M. (2007). "Conceptualización de la transdisciplinariedad" en *Polis*, 16. Disponible en: *https://journals.openedition.org/polis/4623* (última consulta: 29 de junio de 2020).

MORENO GONZÁLEZ, A. (2016). *La mediación artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Madrid: Octaedro.

OJEDA, J. F.; TORRES, F.J. y GARCÍA, A. (2019). "La perspectiva geográfica en una transformación: Jnane Aztout, de asentamiento chabolista a barrio larachí" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 81, 2734, pp. 1-28.

ORTIZ, A. (2004). "Reflexiones en torno a la construcción cotidiana y colectiva del sentido de lugar en Barcelona" en *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 1, 4, pp. 161-183.

TOMÉ, S. (2014). "Espacios públicos singulares en áreas urbanas centrales" en *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 180, pp. 277-290.

ARQUITECTURA PARA HABITAR EN COMUNIDAD

Architecture for community life

Ramón Barrena Etxebarría
UPV/EHU
ramon.barrena@ehu.eus

Enkarni Gómez Genua
UPV/EHU
enkarni.gomez@ehu.eus

Beatriz Moral Ledesma
UPV/EHU
beatriz3333@gmail.com

Resumen

¿Cómo ha de ser una arquitectura cuyo objetivo sea satisfacer las necesidades de las personas, y crear y reforzar las comunidades? Esta es la pregunta a la que intentamos responder en esta ponencia. Definir cuáles son las necesidades de las personas nos llevó hasta Manfred Max Neef, quien define las necesidades fundamentales de los seres humanos (subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad). Ninguna de estas necesidades puede ser satisfecha desde el aislamiento, evidenciando que los seres humanos somos intrínsecamente interdependientes y que nos es fundamental vivir en comunidad. También integramos la visión de la economía feminista y, en particular, la aportación de Amaya Pérez Orozco, quien recoge, a su vez, la idea de la vida buena o el buen vivir. Asimismo, también nos han resultado inspiradoras las viviendas colaborativas (co-housing) que, en muchas ocasiones, se han diseñado para responder a las necesidades de la comunidad, experimentando extensamente con espacios comunitarios. Con todo ello, elaboramos una propuesta en la que se identifican aquellos aspectos que deben ser tenidos en cuenta en el diseño de viviendas que se guíen por las necesidades humanas y la importancia de la comunidad.

Palabras clave

Arquitectura, necesidades fundamentales, buen vivir.

Abstract

What should architecture be like to meet people's needs and create and strengthen communities? This is the question we are trying to answer in this paper. To do this, first we need to be able to name what the needs of the human being are, and Manfred Max Neef helped us to do so. According to this renowned economist, peoples' fundamental needs are the following: subsistence, protection, affection, understanding, participation, leisure, creation, identity and freedom. None of these needs can be satisfied in isolation, showing that human beings are intrinsically interdependent, that is why we are fated to live in community. This idea is central for feminist economy, that is why we also integrate this vision in our work, particularly, the contribution of Amaya Pérez Orozco, who collects, in turn, the idea of a good life or good living (sumak kawsay, a Quichua term that has become a central concept of a political debate around the commons and our relationship with nature). Likewise, we have also been inspired by collaborative housing (co-housing) that, on many occasions, have been designed to meet the needs of the community, experimenting extensively with shared spaces. With all this, we have developed a proposal that identifies the aspects to be considered in the design of housing to meet human needs and place the community in the centre.

Keywords

Architecture, fundamental needs, good living.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La vivienda y la comunidad a escala humana

El principal objetivo de esta comunicación consiste en apostar por una arquitectura que satisfaga las necesidades humanas y que facilite que las personas puedan disfrutar de una buena vida, con un especial énfasis en la importancia que tiene la comunidad para ello. Sin duda, un proyecto muy ambicioso. Amaya Pérez Orozco define así la noción del buen vivir o la vida buena:

> Ha de ser una noción que responda a las condiciones básicas de la existencia de vulnerabilidad, interdependencia y ecodependencia; que tenga una comprensión multidimensional del bien-estar y entienda que este es una experiencia encarnada, pero siempre vivida en colectivo (2014:229).

La buena vida constituye un reto para el que la arquitectura debe definir su aportación, aportando soluciones y formas de abordar el tema desde su propia perspectiva.

Abordamos la cuestión de las necesidades humanas tomando a la comunidad[1] como punto de partida, como lugar en el que se responde a dichas necesidades. De ahí el interés que nos generan los espacios compartidos, ya que son fundamentales para una arquitectura que pretende cuestionar la división productivo / reproductivo y el aislamiento del hogar.

Nos interesan particularmente los espacios comunes y los intermedios como lugares que se comparten y de los que podríamos esperar mucho más. En nuestro entorno, estos espacios son, generalmente, reducidos, y están desaprovechados y devaluados. Sin embargo, pueden cumplir un papel muy importante tanto en dar respuesta a necesidades individuales (gestionadas colectivamente) como en proporcionar lugares de encuentro donde se pueda facilitar la creación de vínculos entre el vecindario.

Nos resulta más interesante y útil hablar de la *vulnerabilidad de la vida*, de su *precariedad* y de la *interdependencia* propia al ser humano, de sostener las condiciones de posibilidad del *buen vivir* que hablar, en su lugar, de *cuidado*, o de *conciliación* o en términos *productivo / reproductivo.* Todos los seres humanos somos vulnerables e interdependientes, y que requerimos ser cuidados, en algunos momentos de nuestras vidas más que en otros. Tal y como dice Pérez Orozco:

> (...) en directa asociación con el feminismo, recogemos la idea de que la vida hay que pensarla desde su vulnerabilidad e interdependencia, desmontando la quimera falsa, dañina y masculinizada de la autosuficiencia como objetivo existencial y su espejo oculto de la dependencia inmolada y feminizada. Y establecemos como fundamental el objetivo de sacar responsabilidades de los hogares, ponerlas en lo común y lo visible, disociando la tarea de sostener la vida de la feminidad, acabando con la división sexual del trabajo y, en definitiva, construyendo ese cómo en términos de responsabilidad colectiva y democrática (2014:226).

1.2. Las necesidades fundamentales

Sin duda alguna, aterrizar en el espacio construido desde una noción tan amplia como el buen vivir no resulta sencillo. Es por ello que nos servimos del trabajo de Manfred Max Neef para poder realizar propuestas concretas. Max Neef fue un economista, politólogo y medioambientalista chileno de reconocimiento internacional. Una de sus principales aportaciones se encuentra en su libro *Desarrollo a escala humana* (1986), donde propone una matriz en la que identifica las nueve necesidades humanas fundamentales. El principal postulado de la propuesta que nos ofrece en este libro es el siguiente:

> La calidad de vida de las personas dependerá de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades humanas fundamentales (1986:16).

Desde este postulado, Max Neef identifica las siguientes necesidades: subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad. Nueve pueden parecer pocas cuando

[1] A lo largo de este texto, como no podía ser de otro modo, hablaremos a menudo de comunidad, un término difícil de manejar, polisémico, maleable, y vago. En nuestro caso, cuando hablamos de comunidad, nos estaremos refiriendo, simple y llanamente, al conjunto de vecinas y vecinos que habitan un edificio común, o que comparten espacios o recursos comunes relacionados con la habitación.

solemos pensar que las necesidades humanas son infinitas. Esto último se debe, según el autor, a que partimos de suposiciones incorrectas:

> Se ha creído, tradicionalmente, que las necesidades humanas tienden a ser infinitas; que están constantemente cambiando; que varían de una cultura a otra, y que son diferentes en cada período histórico. Nos parece que tales suposiciones son incorrectas, puesto que son producto de un error conceptual. El típico error que se comete en la literatura y análisis acerca de las necesidades humanas es que no se explicita la diferencia fundamental entre lo que son propiamente necesidades y lo que son satisfactores de esas necesidades. Es indispensable hacer una distinción entre ambos conceptos (...) por motivos tanto epistemológicos como metodológicos (1986:41).

Para que podamos entender con claridad qué son las *necesidades humanas fundamentales,* Max Neef diferencia entre *necesidades* y *satisfactores*. Esto se entiende muy bien con dos simples ejemplos: si la subsistencia es una necesidad, el alimento es un satisfactor; si el afecto es una necesidad, la amistad es un satisfactor. Max Neef formula así estos dos postulados:

> Primero: Las necesidades humanas fundamentales son finitas, pocas y clasificables. Segundo: Las necesidades humanas fundamentales (como las contenidas en el sistema propuesto) son las mismas en todas las culturas y en todos los períodos históricos. Lo que cambia, a través del tiempo y de las culturas, es la manera o los medios utilizados para la satisfacción de las necesidades (1986:42).

Ahora bien, el autor añade:

> (...) no existe una correspondencia biunívoca entre necesidades y satisfactores. Un satisfactor puede contribuir simultáneamente a la satisfacción de diversas necesidades o, a la inversa, una necesidad puede requerir de diversos satisfactores para ser satisfecha. Ni siquiera estas relaciones son fijas. Pueden variar según tiempo, lugar y circunstancias (1986:42).

El autor confiere carácter universal a las necesidades porque, si bien carecemos de evidencia empírica que así lo demuestre (según él mismo reconoce), “nada nos impide hablar de su carácter social-universal, en tanto necesidades cuya realización resulta deseable a cualquiera, y cuya inhibición, también para cualquiera, ha de resultar indeseable” (1986: 53).

Si bien Max Neef no habla de *buen vivir*, entendemos que su planteamiento se acerca a esta idea, debido a la forma integradora que tiene de entender las necesidades fundamentales y a su preocupación por lo que él denomina “la calidad de vida”. Si nos hemos decantado por este autor a la hora de desarrollar nuestra metodología es porque nos propone una herramienta muy útil, una matriz, para una intervención arquitectónica que contempla las necesidades humanas desde un sentido amplio. Va más allá de las necesidades materiales y abarca también las subjetivas. Su carácter taxonómico nos ha permitido analizar el espacio construido de manera pormenorizada y realizar propuestas concretas.

Nuestro trabajo ha consistido, precisamente, en aplicar esta matriz al espacio construido para realizar propuestas concretas de construcción o modificación de espacios con el fin de crear las condiciones de posibilidad del buen vivir.

1.3. Los satisfactores

Como ya hemos dicho, los satisfactores varían dependiendo del contexto, de forma que, ante una misma necesidad, los seres humanos hemos encontrado diferentes respuestas. Sin embargo, el enfoque o la perspectiva con la que se da esa solución puede no ser positiva. Así, Max Neef describe una serie de satisfactores negativos: violadores o destructores, pseudo-satisfactores, inhibidores y singulares. Impiden a la larga satisfacer la necesidad para la que fueron creados porque generan una falsa sensación de satisfacción, o porque impiden o no favorecen la satisfacción de otras necesidades. Un ejemplo de un satisfactor negativo sería el armamentismo para satisfacer la necesidad de protección. Desde la arquitectura, podríamos poner como ejemplo las comunidades o viviendas-fortaleza, aisladas del entorno y que impiden el libre movimiento de sus habitantes. O planificar una ciudad de forma segregada según usos concretos y limitados (normalmente asociados a lo *productivo*), en perjuicio de la seguridad o de la conciliación.

Los satisfactores positivos son los que Max Neef denomina *sinérgicos*, y son “aquellos que, por la forma en que satisfacen una necesidad determinada, estimulan y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades” (1993:64-65). Un ejemplo sería la comida (preparación, consumo, distribución, comensalidad, etc.), que satisface más necesidades que la de alimentarse, por ejemplo, siendo una forma de establecer vínculos con otras personas, la identidad o el afecto. Un ejemplo desde la arquitectura son las plazas, lugares sinérgicos por excelencia, ya que en ellas se llevan a cabo multitud de actividades y se dan respuesta a variadas necesidades: lugar de reunión, de juegos, de mercado, de actividades comunitarias, zonas ajardinadas, fiestas, etc.

1.4. Espacios sinérgicos

Esta perspectiva de los satisfactores sinérgicos nos sirve para pensar en los espacios que cumplen más de una función. Esto resulta especialmente relevante si pensamos en los *espacios intermedios*, esos lugares que, por ejemplo, conectan espacios que tienen una función asignada. Entre la calle y la casa hay espacios que solo se piensan como lugares de paso (lo que nos puede llevar a la idea de su reducción o eliminación). Pensemos en visibilizar y dotar de identidad a estos espacios y veremos que sirven para muchas más funciones, por ejemplo, permitir que nos relacionemos con el vecindario y la comunidad.

Esto hará que pensemos, también, en una relación más permeable entre las esferas privada y pública. La vivienda y las personas que viven en ella no estarán aisladas de su comunidad, reduciendo el aislamiento no deseado tan frecuente en nuestras ciudades.

Se trata de promover espacios no jerarquizados ni monofuncionales, de pensar en espacios en los que sucede la vida, con toda la complejidad que implica, donde sucedan cosas, aunque eso implique cierta incertidumbre o desorden.

Es así como podemos imaginar barrios y vecindarios que integran lo comunitario, con programas mixtos en los que la vivienda se completa con espacios para el trabajo (respondiendo así a las necesidades de subsistencia y creación), con servicios sanitarios (para responder a las de subsistencia y protección), servicios educativos y de cultura participativa (para entendimiento, ocio, participación e identidad). Entornos que integran varias generaciones (respondiendo a las necesidades de protección, afecto, entendimiento, participación e identidad), diferentes creencias (identidad, libertad), que permitan e inviten a las personas a participar, permitan que se expresen (creación, libertad).

1.5. Entornos en los que la comunidad se organiza para colectivizar los cuidados (afecto, participación, identidad).

Esto es algo que ya se está llevando a cabo dentro del movimiento de vivienda colaborativa, ya que muchos de estos proyectos contemplan desde su gestación la importancia de los espacios intermedios, la creación de lugares de encuentro, de espacios multifuncionales, de integración de actividades productivas y reproductivas, de la colectivización de los cuidados. Sería interesante poder generalizar estas prácticas propias de la vivienda colaborativa y llevarlas a otros entornos sin necesidad de construir de cero: no solo tendríamos que construir nuevos espacios, sino también modificar los ya construidos.

También es importante visibilizar, recuperar y fortalecer las prácticas que se siguen realizando de forma espontánea en ciertos entornos que generan espacios propicios al encuentro, al intercambio, a la creación de vínculos, y que favorecen la creación del sentido de comunidad.

Somos conscientes de que el espacio construido no es más que uno de los ingredientes necesarios, pero también de que puede ser un obstáculo. La vida comunitaria necesita, principalmente, a las personas. Por ello, queremos pensar en la arquitectura para la creación de comunidad como una arquitectura dedicada a crear entornos que invitan a las personas a que los ocupen, como una especie de jardinería para mariposas cuyo objetivo es crear un entorno que las atraiga y las invite a quedarse.

2. EL DISEÑO DE ESPACIOS PARA LA COMUNIDAD

Nuestra propuesta se compone de tres partes:

- Comunidad.
- Actividades en espacios comunitarios.
- Características de los espacios comunitarios.

En el apartado *Comunidad* abordamos el tema de cuáles tendrían que ser las características de una comunidad para que esta responda a las necesidades fundamentales.

En el de *Actividades en espacios comunitarios* establecemos cuatro tipos de actividades: creadoras de comunidad, expansivas, funcionales, expresivas.

Y en *Características de los espacios comunitarios* identificamos los aspectos y elementos que son necesarios en estos espacios para que cumplan su función de la mejor manera posible. Identificamos características de tipo estructural, técnicas, de calidad, de accesorios y subjetivas.

A continuación, pasamos a desarrollar esta propuesta en detalle.

2.1. Comunidad

El espacio construido, la arquitectura, no basta para resolver la vida de las personas y los colectivos de manera satisfactoria, pero sí es una condición necesaria. Del mismo modo, de poco sirve un espacio ideal si la comunidad no tiene ciertas características, si no se guía por ciertos valores. De poco nos servirán espacios de encuentro bien diseñados si lxs habitantes no tienen ningún deseo de relacionarse entre ellxs.

Es por ello por lo que nos ha parecido necesario esbozar algunas de las características que deberían ser propias de estas comunidades, teniendo siempre en mente que nuestro objetivo es conseguir comunidades preparadas para responder a las necesidades fundamentales.

Hemos identificado los siguientes aspectos:

- Lo que la comunidad debe facilitar o garantizar.
- Lo que la comunidad debe tener en cuenta.
- Las características deseables de la comunidad.
- Normas de convivencia.
- El entorno de la comunidad.

Tanto estos aspectos como los que especificamos en cada apartado deben ser considerados como un punto de partida, una propuesta inicial sobre la que empezar a pensar cómo queremos que sean nuestras comunidades.

2.1.1. Lo que la comunidad debe facilitar o garantizar

Hemos comenzado por identificar una serie de aspectos que tienen que ver con el tipo de relación que debería primar entre las personas en la comunidad si lo que queremos es satisfacer las necesidades fundamentales. Lejos del ideal de individuo autosuficiente, aquí ponemos el énfasis en la interdependencia propia de los seres humanos. Necesitamos sentir que no estamos solxs, que estamos cuidadxs, que nos sentimos segurxs, escuchadxs. Es por esta razón por la que son tan importantes los lugares de encuentro que permitan que se creen vínculos y relaciones de confianza entre los habitantes.

Sin menospreciar el valor de la intimidad, no podemos ignorar que el aislamiento puede ser tan indeseable como la falta de privacidad: puede ser vital para una persona mayor o enferma que alguna vecina o vecino tenga la llave de su casa y que pueda acudir en su ayuda si así lo necesita, o para que participe de su cuidado de forma regular.

Si el cuidado, la compañía, la protección, la escucha, la colaboración y el intercambio son aspectos importantes para la comunidad, esta debe garantizar que sus espacios nos son un obstáculo para ello.

La comunidad ideal debería buscar este difícil equilibrio entre la seguridad y la libertad, entre la privacidad y el cuidado mutuo, entre la expresión libre y la tranquilidad, algo tan complejo como deseable. De modo que se trata sobre todo de eso, de una constante búsqueda de un equilibrio que será muy difícil conseguir de forma permanente.

2.1.2. Lo que la comunidad debe tener en cuenta

Porque no todas las personas somos iguales ni tenemos las mismas necesidades, porque no todas las personas nos encontramos en el mismo momento vital, y porque pasamos por situaciones diferentes a lo largo de nuestras vidas, es importante que la comunidad tenga siempre en cuenta estos tres aspectos a la hora de diseñar, construir, utilizar, gestionar y transformar sus espacios:

- Ciclos de vida.
- Estado de salud.
- Situaciones de vida.

2.1.3. Características deseables de las comunidades

Hemos identificado algunas características que serían deseables en las comunidades. Se trata de rasgos que, pensamos, nos asegurarían que la comunidad no se encierre en sí misma ni se anquilose en hábitos o dogmas que resultarían negativos para una buena convivencia.

Conviene que el tamaño de la comunidad no sea demasiado grande ni demasiado pequeño, para garantizar que dé suficiente juego a las relaciones pero que no se convierta en un lugar anónimo por la masificación. También nos parece importante que sus habitantes compartan cierto sentimiento de identidad, que sientan que forman parte de algo.

Esto hace que las personas se sientan más responsables e involucradas. Pero este sentimiento de pertenencia no debe obstaculizar a su vez la relación con el exterior, que la comunidad pueda permanecer abierta a su entorno, involucrada también en su cuidado y solidaria.

Por último, debe estar abierta al cambio. No solo por lo dicho en el apartado anterior con respecto a los ciclos de vida, los estados de salud y las diferentes situaciones por las que pasamos, sino también porque cambia el entorno, cambia la sociedad, cambian las condiciones, y la comunidad tendrá que mostrarse adaptable a esos cambios para poder responder de forma adecuada a las nuevas necesidades.

2.1.4. Normas de convivencia

Nos parece esencial que la comunidad esté dotada de unas normas consensuadas que tengan por objetivo facilitar la convivencia. Ahora bien, con las normas hay que tener precaución, puesto que pueden aportar cierta rigidez que sería contraproducente.

Convendría, pues, que tuvieran cierta flexibilidad o que no fueran excesivamente específicas. Hay que tener en cuenta que lo más importante no es acatar la norma, sino salvaguardar la convivencia: sería absurdo que la primera fuera un impedimento para la segunda.

Tanto si se trata de un edificio de nueva construcción como de una reforma de un espacio ya existente, la participación en las decisiones de sus actuales o futuros habitantes es fundamental. Por un lado, se podrá responder mejor a sus necesidades si tienen que definirlas y participan en el diseño, y, por otro lado, se apropiarán del proyecto, se sentirán más responsable e involucrados, además será más fácil desarrollar un sentido de pertenencia y de identidad.

Lo mismo ocurre con la gestión y el mantenimiento, sin que por ello tenga que resultar algo demasiado engorroso (ciertas tareas se pueden externalizar o hacer por turnos). Los grupos de trabajo pueden ser una herramienta interesante y muy maleable, que pueden responder a muchas necesidades de la gestión y el mantenimiento, así como a otras de ocio, solidaridad o creatividad.

Si esperamos que la comunidad tenga un funcionamiento participativo y que todos sus habitantes entiendan el espíritu de las normas para no caer en el peligro de la rigidez, es importante que exista una transmisión de la filosofía sobre la que se construye la comunidad. No hablamos de un ideario inamovible, un decálogo de principios, sino de una forma de estar en la vida y relacionarse con las demás personas con las que vivimos. Si nos parece que compartir, cuidar, proteger es importante y si queremos que estos sean los valores que nos caracterizan, es importante que estos sean transmitidos, reforzados, enriquecidos.

En este mismo sentido, es fundamental que exista una buena comunicación en la comunidad, que haya medios disponibles por los que sus habitantes puedan estar al día de lo que ocurre, tanto de temas relacionados con la gestión como con el ocio, o una celebración, un incidente, incluso asuntos personales (un nacimiento, un fallecimiento…). Asimismo, es importante que tengan tiempos y espacios en los que hablar y debatir, de modo formal o informal.

2.1.5. El entorno de las comunidades

Las comunidades no están aisladas de su entorno, lo quieran o no. Las características de ese entorno van a condicionar totalmente la vida de la comunidad. No es lo mismo una casa aislada en un medio rural que otra en un barrio de la periferia o en el centro de la ciudad. La actividad, los servicios, el entorno natural, la comunicación, el transporte, la seguridad, etc. condicionan la calidad de vida de los habitantes de cualquier comunidad. No hemos querido profundizar demasiado en estos aspectos porque consideramos que desbordan nuestro objetivo, ya que están más relacionados con el urbanismo.

Si el entorno condiciona la comunidad, esta también puede condicionar aquel. Un entorno compuesto por comunidades que se interesan y participan en su buen mantenimiento, activación y cuidado, es un entorno muy afortunado. De modo que no se trata únicamente de ver en qué aspectos el entorno puede o no ser beneficioso para la comunidad, sino también de qué y cómo esta puede aportar algo para mejorar ese entorno en el que se ubica.

Para empezar, es importante que la comunidad esté abierta al barrio, al pueblo, a la ciudad, que exista cierta permeabilidad, por ejemplo, con espacios abiertos a los que pueda acceder cualquier persona externa a la comunidad, o realizando actividades abiertas. También podemos pensar en diferentes tipos de relaciones que se pueden establecer con colectivos, asociaciones o personas ajenas a la comunidad.

2.2. Actividades en espacios comunitarios

Consideramos que los espacios no deben ser pensados para un uso exclusivo (comedor para comer, dormitorio para dormir, etc.), delimitando así la cantidad de usos posibles a la cantidad de espacios disponibles. Lo que proponemos más bien es que, al existir multitud de actividades significativas propias de las necesidades fundamentales, los espacios de una comunidad deben estar preparados para acogerlas, facilitarlas y promoverlas. Algunas de esas actividades sí necesitarán espacios exclusivos (o bastante exclusivos al menos), pero muchas otras se pueden realizar en multitud de espacios diferentes, siempre y cuando estos sean favorables.

También es importante tener en cuenta el entorno en el que se sitúa la comunidad para proponer nuevas actividades a las personas del entorno y para no destinar espacio a actividades que podemos realizar en las cercanías.

Hemos establecido cuatro tipos de actividades: creadoras de comunidad, expansivas, funcionales y expresivas. Y hemos pensado en ellas en parámetros espaciales.

A continuación, describiremos las actividades que hemos identificado teniendo en cuenta las necesidades fundamentales. Se trata de una guía o propuesta, por lo que será cada comunidad la que determine qué actividades se podrán realizar en cada momento. Debemos recordar también que las actividades responderán a las necesidades de las personas que componen la comunidad, de manera que cuando las últimas cambien, también lo harán las primeras, por lo que los espacios deben mostrarse adaptables.

2.3. Actividades creadoras de comunidad

Los espacios de un vecindario deben estar abiertos y preparados para acoger todo tipo de actividad que revierta en la creación y el soporte de la comunidad, el establecimiento de vínculos entre sus habitantes, el refuerzo del sentimiento de pertenencia. De ahí que las actividades o usos a los que los espacios o lugares se deben adaptar son encontrarse, reunirse, compartir, comunicarse o hablar. Si no existiesen en el edificio espacios de encuentro vecinal, o si sus espacios comunes no estuvieran adaptados para que estas actividades se lleven a cabo cómodamente, sería prioritario acometer las transformaciones necesarias para cambiar esta situación.

A la hora de pensar en qué espacios queremos o necesitamos en lo que se refiere a las actividades creadoras de comunidad, hemos de tener en cuenta que hay actividades programadas y propias del día a día, y otras no programadas, espontáneas. A las primeras debemos destinar espacios o adaptar los espacios de los que disponemos para reuniones, encuentros, celebraciones programadas, actividades cotidianas. Todas estas actividades podrían tener una expresión mucho más profunda en nuestro día a día si el entorno arquitectónico lo facilitara. En el caso de las actividades espontáneas, hemos de pensar que cualquier espacio puede ser lugar de encuentro y que debe ser diseñado acorde a esta idea. Hay que diseñar todos los espacios colectivos con más cuidado o atención, bien iluminados, agradables, como describimos más adelante.

Una actividad importante es intercambiar y compartir, ya sean cosas, tiempo, conocimiento, herramienta, ropa, comida, información, en fin, casi lo que sea. La naturaleza del intercambio será la que dicte cómo tiene que ser ese espacio para hacerlo posible: un rincón adaptado para intercambiar ropa o libros; un frigorífico comunitario; paneles informativos; talleres comunitarios; una biblioteca; una mesa; una cocina; un comedor; un porche; un espacio de juegos, etc.

También hay que pensar en otro tipo de actividades que, aunque no sean colectivas, se pueden llevar a cabo en espacios y con recursos colectivos: coser, cuidar, bricolear, cultivar, o también jugar, descansar, leer, pintar, cantar y un largo etcétera. En este sentido no solo tienen que existir espacios específicos equipados (una cocina, un lavadero, un taller) o adecuados (un huerto, una biblioteca), sino que el espacio comunitario, en general, tiene que ser lo suficientemente adaptable, agradable y funcional como para acoger si no cualquiera, al menos sí muchas de estas actividades.

Las actividades que vamos a exponer a continuación -expansivas, funcionales y expresivas- deben ser también entendidas como creadoras de comunidad. Lo que tratamos es no solo diseñar espacios que puedan acoger estas actividades, sino también crear, reforzar, alimentar la comunidad. Y ello depende de cómo y dónde estas se lleven a cabo.

2.4. Actividades expansivas

Son actividades que buscan el **disfrute y el desarrollo personal**, como la lectura, las fiestas, el ejercicio físico, los juegos, la exploración, la meditación, la relajación, etc.

Para realizar estas actividades es necesario, en algunos casos, cierto equipamiento, como material para realizar las actividades físicas, libros, juegos y juguetes, etc. Pero no significa que tenga que tratarse necesariamente de espacios herméticos, cerrados o reservados dentro de las zonas comunes. La **biblioteca**, por ejemplo, no necesita de un espacio concreto y reservado para su uso, pero sí de un soporte material para que exista - una estantería en una zona común con un sillón al lado puede hacer las funciones de biblioteca.

Es importante señalar la importancia de los **espacios al aire libre**: un jardín, una galería, una azotea, pueden ser espacios comunitarios en los que realizar este tipo de actividades. Los consideramos básicos e imprescindibles. Dentro de ellos se pueden ubicar corrales, columpios, huertos, de modo que articulen un espacio verde multiuso que responda a prácticamente todas las actividades que se quieran desarrollar en la comunidad: juegos, talleres, fiestas, barbacoas, reuniones, ejercicio físico, pero también espacios tranquilos y relajados.

Creemos que cuanto más se diluyan los límites entre los distintos usos de las zonas verdes, más actividad albergarán. Es preferible, por ejemplo, que lxs niñxs puedan jugar por todas partes a que tengan un lugar restringido. Esto traerá inevitablemente la necesidad de consensuar unas normas acerca del uso de las zonas verdes.

Estas zonas también pueden ser el nexo entre las zonas comunes de uso exclusivo para lxs residentes y la calle, es el lugar donde **el edificio entra en contacto con el vecindario** y cuantas más actividades puedan albergar, mejor integrado estará el edificio en el barrio donde se ubique.

Cuando el espacio común sea escaso para albergar estas actividades es importante contar con espacios públicos (parques o plazas) donde satisfacer estas necesidades.

A estas actividades expansivas les hace falta espacios que, si bien tienen que estar abiertos a actividades diferentes, tienen también que estar enriquecidos con ciertos matices. Zonas distintas, diferenciadas, más apropiadas para unas actividades que para otras, matizadas. Es, por ejemplo, interesante contar con espacios que permiten algo más de **intimidad**, o actividades en grupos pequeños, en parejas o solitarias; porciones del espacio global que cambian un poco su escala acercándola a lo personal y lo íntimo. Es importante que ese rincón también exista en los espacios comunes, pues los dota de variedad y detalle, abriendo la posibilidad de usarlos de manera muy distinta, aunque todos formen parte del mismo espacio común.

Por último, dentro de las actividades expansivas hay que hacer un hueco a la **amistad**. Un lugar en el que poder alojar a lxs amigxs, reservado para las visitas de lxs residentes. Es un espacio muy común en edificios cooperativos de vivienda participativa. Necesita de un lugar específico para su existencia, un lugar reservado para este uso.

Se puede consensuar una normativa sobre su uso: cuántos días al mes puede usarlo cada residente para invitar amigxs o familiares a que lo ocupen, de qué forma se amuebla y dota el cuarto, quién se encarga del mantenimiento y limpieza de estas instalaciones, etc.

2.5. Actividades funcionales

Los espacios de trabajo o manipulación son aquéllos en los que realizamos actividades que forman parte de la rutina diaria de nuestras vidas como: cocinar, hacer la colada, regar, tender, cultivar, realizar pequeños arreglos, etc. Como se ve, se trata de actividades que tienen que ver con los cuidados, la alimentación, la crianza, la higiene, el mantenimiento del hogar y, en general, todo aquello que hay que hacer. En gran medida, responden a la necesidad que Max Neef denomina subsistencia.

En esta categoría se encuentran, entre otras, las actividades de cocinar y cultivar, dos de las más sinérgicas que hemos encontrado, satisfaciendo cada una de ellas siete necesidades básicas de Max Neef. Nos parece muy importante otorgar protagonismo y dignidad a estas actividades y dotarlas de espacios adecuados. Muchas de estas actividades, tan necesarias y frecuentes, se realizan a menudo en pésimas condiciones.

Cocinar y comer son actividades que satisfacen por lo menos siete de las nueve necesidades básicas de Max Neef. Satisfacen obviamente la necesidad de subsistencia, pero también se satisfacen el entendimiento, la participación y el ocio cuando se comparte; es una expresión de afecto; en la cocina se fomenta la creatividad, y se expresa y materializa la identidad.

Cultivar la tierra o criar animales entran dentro de las actividades de subsistencia, sobre todo cuando hay una auténtica intención de autoabastecimiento, que no es siempre el caso. Al igual que muchos de los satisfactores sinérgicos que nos interesan, vemos que estas actividades también sirven para colmar otras necesidades. De nuevo subrayamos el aporte que estas actividades pueden suponer al establecimiento de vínculos en el vecindario cuando se llevan a cabo en grupo, lo cual ya es suficiente para que sean interesantes. Pero además vemos que estas actividades tienen otros valores.

Hacer la colada es otro ejemplo de esas actividades necesarias, pero poco valoradas que, generalmente, no tiene un espacio apropiado adjudicado ni para el emplazamiento de la lavadora ni para tender la ropa. En lugares donde el lavadero es un espacio común, se suele ubicar en bajos o sótanos muy poco acogedores. Es por ello por lo que nos parece muy importante que esta actividad pueda ser llevada a cabo en un espacio adecuado, funcional y agradable. Debe ser un sitio al que apetezca ir, que se sitúe estratégicamente dentro del edificio, ni muy expuesto a los lugares públicos ni muy escondido como decíamos. Una posibilidad muy deseable es que tenga salida al exterior, con una zona de tendido y secado al sol.

Vemos que en muchos países de nuestro entorno las lavanderías son espacios comunes. Se derivan muchas ventajas del hecho de tener un servicio de lavandería común. Por citar algunas de ellas: la posibilidad de disponer de lavadoras y secadoras más eficientes; la compra en común del detergente al por mayor; contar con un espacio de interacción diaria con la comunidad, incluso para aquellas personas que deciden no participar en las actividades más “opcionales”; ahorrar espacio en las viviendas; y, en definitiva, exteriorizar una actividad tradicionalmente doméstica, personal e íntima como es la colada.

Cuidar de alguien, atender in situ las necesidades diarias propias y ajenas, velar, todas ellas son actividades para las que nuestros espacios tienen que estar preparados. Vigilar a lxs niñxs mientras juegan o atender a una persona que requiere cuidados, o acompañar a otra que no puede quedarse sola. Para que podamos hacer esto en condiciones aceptables es necesario que nuestros espacios estén adaptados; que exista la posibilidad de mancomunar actividades para que algunas personas se puedan liberar mediante sistemas de turnos; que esas actividades no se tengan que realizar necesariamente en el interior del hogar y en el aislamiento; que permitan hacer otras actividades a la vez (por ejemplo, escribir mientras mantenemos vigiladxs a lxs niñxs).

Dentro de las actividades funcionales también podemos incluir todas aquellas que tienen que ver con trabajar, en el sentido de hacer algo para ganar dinero. Que se quieran adaptar los espacios para ello, como muchos otros aspectos, va a depender del tipo de comunidad. Pero, por poner un ejemplo, pensemos en una comunidad donde viven artesanxs, o autónomxs de casi cualquier rama de actividad, algunxs que se dedican a actividades manuales, pero también intelectuales. Aquí podríamos pensar en talleres, puntos de venta, zonas de trabajo, etc. En general, en espacios que pueden absorber, integrar las actividades propias de esos trabajos.

Hay otras actividades que requieren de herramientas especiales o lugares acondicionados, como puede ser el bricolaje o, en otra medida, coser, tejer. Necesitan un espacio para su desarrollo, un taller, que puede ser compartido con otros usos, dependiendo de la actividad que en él se desarrolle. Hay otras actividades que veremos más adelante, las expresivas, que también puede requerir de espacios de este tipo.

2.6. Actividades expresivas

Esta categoría de actividades trata de aquellas que satisfacen principalmente las últimas necesidades básicas de Max Neef: ocio, libertad, identidad y, sobretodo, creación. Estas actividades son, por ejemplo, representar, exponer, pintar, dibujar, tejer, bordar, escribir, bailar, tocar música, proyectar cine, dar fiestas, dar espectáculos y en general cualquier tipo de expresión artística o personal que pueda llevarse a cabo dentro del entorno comunitario.

No resulta fácil imaginar los pormenores de un espacio que pueda albergar tantas actividades expresivas diferentes. Sin duda, no podemos olvidar que estamos hablando de un lugar donde habitan las personas y que no se trata de colmar profesionalmente tales necesidades (aunque también pueda ser). Dicho esto, disponer de lugares donde dar rienda suelta a la expresión puede requerir, al menos, de ciertos elementos: un espacio lo suficientemente amplio, que se pueda manchar, que se pueda limpiar con facilidad, que se pueda desordenar, en el que se pueda hacer ruido, en el que nos podamos concentrar y aislar, en el que podamos guardar material, etc. Contar con espacios de este tipo también permite mancomunar material, herramientas, instrumentos, etc.

Si tenemos lugares donde crear y expresarnos también los espacios deberían ser adecuados a la escucha y a la contemplación. No podemos olvidar la dimensión puramente comunicativa de la expresión. Si contamos con lugares para crear, necesitamos también lugares donde exponer, hacernos escuchar. De nuevo insistimos en que no son necesarios lugares específicos, sino contar con un entorno que, por ejemplo, permita que sus paredes sean también superficies de expresión, que su espacio pueda ser ocupado por obras de todo tipo, o donde algún espacio pueda ser adaptado y utilizado a modo de escenario, o sala de concierto, o de proyección, o baile, etc.

En cualquier caso, parece necesaria cierta tolerancia al desorden, a que se ocupen de espacios comunes para actividades muy variopintas. Esto no puede ocurrir en un espacio (por ejemplo, un portal al uso) donde nada se puede mover, manchar u ocupar.

3. CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPACIOS COMUNITARIOS

Los espacios comunitarios que proponemos se basan en la idea de los satisfactores sinérgicos que describe Max Neef. Entendemos que compartir espacios debe estar concebido desde la oportunidad y el enriquecimiento, no desde la precariedad y la imposibilidad de ofrecer espacios de calidad. Así, las actividades que se desarrollen y las personas que participen deben poder disfrutar y compartir sin que se creen situaciones molestas y malestares. Para ello, los espacios han de tener ciertas características que consideramos necesarias para que sean espacios de calidad. En este apartado hemos querido identificarlas y enumerar algunas de ellas.

3.1. Multiuso / transformable / adaptable

Construir espacios multiuso permitirá crear espacios para el encuentro de diferentes personas en diferentes actividades. Permitirá compartir experiencias y conocimientos, además de aumentar el aprovechamiento de los espacios al tener más posibilidades de uso en tiempo y en tipo de actividades.

3.2. Permeable

Sin renunciar a una clara delimitación tanto del hogar como de la comunidad, entendemos que es fundamental cultivar cierta porosidad tanto de la comunidad con respecto a su entorno, como de los hogares con respecto a su comunidad.

3.3. Multidireccional

Las personas pueden recorrer los edificios o los espacios siguiendo un objetivo o según el uso o la actividad que están desarrollando. Permitir que existan diferentes direcciones puede crear encuentros inesperados entre las personas que se dirigen a diferentes lugares o que realizan diferentes actividades.

3.4. No jerárquico

Con espacio no jerárquico nos referimos a evitar la existencia de espacios que determinan el lugar que ocupan las personas, poniendo a unas por encima de otras. Una sala de reuniones puede adoptar formas distintas y estas pueden ser o no jerárquicas. No cabe duda de que la forma en la que se diseña

el espacio, en la que se dispone su mobiliario y distribución, condicionan el modo en que las personas se relacionan: una mesa rectangular frente a una redonda; sillas en círculo frente a en filas; suelo plano frente a unas gradas, etc.

3.5. Suficiente

Tener espacio suficiente es contar con espacios en los que se pueden llevar a cabo actividades de forma funcional y con suficiente comodidad. Tener espacio suficiente es importante también para sentirse a gusto en cualquier espacio al que nos refiramos; proporciona calidad a la vida.

3.6. Apreciado/cualificado

Es importante dar a ciertos espacios y a ciertas actividades el valor que merecen, en particular a aquellos que permiten que las personas se encuentren, que establezcan relaciones, que fomenten el apoyo mutuo, que se desarrollen como personas y que favorezcan que los trabajos relacionados con el mantenimiento y la reproducción de la vida salgan del confinamiento del hogar.

3.7. Otras características

Las características técnicas son aquellas que afectan a las condiciones de habitabilidad, los aspectos físicos que deben garantizar el bienestar y el confort de las personas. Entre ellas destacamos las siguientes:

- Confort térmico.
- Confort acústico.
- Ventilación.
- Accesibilidad.

Las de calidad son las características que se refieren al impacto en el estado anímico de las personas y en la forma en la que condicionan la relación entre ellas. En estas destacamos las siguientes a modo de ejemplo, ya que la lista puede ser más larga:

- Espacio acogedor.
- Espacio resguardado.
- Espacios que generan sensación de seguridad.
- Espacio que garantiza la privacidad.
- Espacio convivial y amigable.
- Espacios al aire libre.
- Espacios evocadores.

Por último, cuando hablamos de características subjetivas nos referimos a aquellos aspectos de los espacios que permiten el desarrollo de la subjetividad, la identidad, la libre expresión, la adhesión a la comunidad; espacios que permitan la espontaneidad, la diferencia; espacios que sentimos que nos pertenecen, que nos representan, con los que nos sentimos identificados y en los que encontramos algo de nosotrxs mismxs.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Nos gustaría finalizar señalando que otro diseño de los edificios de viviendas es posible y existe. Un diseño que es capaz de sobrepasar la idea de hogares-búnker, donde los espacios comunes dejan de ser pasos anónimos para ir de un lugar funcional a otro; que considera los espacios comunes como

una oportunidad más que como un problema; que utiliza estos espacios para tejer comunidad y generar vida; y que otorga a esos espacios visibilidad, singularidad e importancia, y además no escatima en recursos para dotarlos.

Consideramos que un edificio articulado en torno a buenos espacios comunes (recursos comunes, a fin de cuentas) mejora la calidad de vida de las personas, no solo porque les permite acceder a recursos que de otro modo serían inalcanzables individualmente, sino también porque representa la oportunidad de tejer esas redes que tan imprescindibles nos son para poder alcanzar una vida buena. Si la interdependencia es nuestro rasgo característico, hagamos de ella una virtud y no un defecto.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, ALBERTO y MARTÍNEZ, ESPERANZA (2009): "El buen vivir. Una vía para el desarrollo". *Revista Polis*, 25. Santiago (Chile), Editorial Universidad Bolivariana. ISSN-e 0718-6568.

FEDERICI, SILVIA (2012): *Revolución punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid, Traficantes de sueños. ISBN 978-84-9645-378-4.

MAX NEEF, MANFRED (1986): *Desarrollo a escala humana: Conceptos, aplicaciones y reflexiones*. Barcelona, Icaria Editorial. ISBN 978-84-7426-217-9.

OROZCO, AMAYA PEREZ (2014): *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.

APRENDIZAJES COLECTIVOS: LA CIUDAD COMO LABORATORIO PARA LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS

Collective learning: the city as a laboratory for artistic-pedagogical practices

Anna Borisova
Universidad de Murcia
anna.borisova@um.es

Resumen

En la actualidad, tanto niños como adolescentes quedan al margen del diálogo social bajo la justificación de su inmadurez como ciudadanos y, con ello, se pierde una valiosa fuente de aprendizaje colectivo: el intercambio generacional. Una forma de remediarlo sería convertir los centros educativos en los laboratorios urbanos para la construcción del conocimiento y el desarrollo comunitario implicando a los artistas en calidad de catalizadores de las interacciones sociales. Las experiencias pioneras en este campo se desarrollaron en el Reino Unido desde finales de los años 60 del siglo pasado. En España en las últimas décadas surgen iniciativas similares, aunque cuentan con poco apoyo financiero o reconocimiento institucional. En este sentido, consideramos oportuno realizar un análisis comparativo entre los proyectos *ELfm radio* (2003-actualidad) de Heads Together Productions (Reino Unido) y *Open-roulotte radio* (2008-2012) de LaFundició (España) con el fin de determinar la red de colaboración que crean, los métodos y las estrategias que aplican, los recursos materiales con los que cuentan y el impacto que tienen en su contexto sociocultural. Esto nos permitirá definir las condiciones para el exitoso desarrollo de aquellas prácticas artístico-pedagógicas que conciben la ciudad como espacio para los aprendizajes colectivos.

Palabras clave

Prácticas artístico-pedagógicas, construcción de conocimiento, laboratorio urbano, *Open-roulotte radio*, *ELfm radio*.

Abstract

Currently, both children and adolescents are left out of social dialogue under the justification of their immaturity as citizens, and with this, a valuable source of collective learning is lost, which is generational exchange. One way to remedy this would be to turn educational centers into urban laboratories for the knowledge construction and community development, involving artists as catalysts of social interactions. Pioneering experiences in this field have been developed in the United Kingdom since the late 1960s. Similar initiatives have emerged in Spain in recent decades, although they have little financial support or institutional recognition. In this sense, we consider it appropriate to carry out a comparative analysis between the projects *ELfm radio* (2003-present) of Heads Together Productions (United Kingdom) and *Open-roulotte radio* (2008-2012) of LaFundició (Spain) in order to determine the network of collaboration they create, the methods and strategies they apply, the material resources they have and the impact they have in their sociocultural context. This will allow us to define the conditions for the successful development of artistic-pedagogical practices which conceive the city as a space for collective learning.

Keywords

Artistic-pedagogical practices, knowledge building, urban laboratory, *Open-roulotte radio*, *ELfm radio*.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad no es sólo un conjunto de edificios puestos de manera más o menos ordenada en un determinado lugar, se trata de un escenario donde se entrecruzan los caminos de sus habitantes y visitantes, donde ellos crecen como personas y donde intercambian sus saberes. Por tanto, no sólo hablamos de un entramado de espacios públicos y privados, sino también de individuos y de relaciones establecidas entre ellos en el marco del tejido social urbano. La calidad de estos vínculos depende de muchos factores, entre los cuales destacan las características culturales del entorno. El estilo de vida individualista y la predominancia de experiencias mediadas por los dispositivos electrónicos frente al contacto interhumano directo favorecen la construcción de la ciudadanía pasiva y conformista. La configuración de los espacios públicos como lugares de paso y no de encuentro tampoco ayuda a establecer un diálogo entre los vecinos.

Cambiar esta situación es uno de los cometidos del arte contextual que pone la creatividad al servicio de cambio social. Su finalidad no es concebir los objetos con valor estético, sino mediar en las interacciones colectivas, subvertir los significados y los esquemas de intercambio arraigados, impuestos por la cultura dominante y proponer nuevos, acordes a las necesidades del grupo implicado. Dada la naturaleza dialógica de estas prácticas, una de las dificultades inherentes a ellas consiste en dar voz a todos los ciudadanos, independientemente de su edad o nivel social.

Los niños y los adolescentes incluso hoy en día apenas tienen participación en el diálogo público. Su papel en la sociedad es limitado, ya que se considera que atraviesan una etapa preparatoria para la vida adulta y todavía no han alcanzado un nivel de madurez suficiente para poder opinar. No obstante, debemos reconocer que tanto los jóvenes necesitan involucrarse en las prácticas sociales como parte de su aprendizaje vital (Mondana y Pekarek, 2004), como el resto de la comunidad precisa actualizar su mirada integrando la perspectiva juvenil. Una posible fórmula para establecer este intercambio bidireccional sería convertir los centros educativos en los laboratorios urbanos para la construcción del conocimiento y el desarrollo comunitario. Las experiencias pioneras en este campo se llevan desarrollando en el Reino Unido desde finales de los años 60 del siglo pasado, mientras que en España es un fenómeno relativamente reciente. En el presente estudio realizaremos un análisis comparativo entre las iniciativas *ELfm radio* (2003-actualidad) de Heads Together Productions (Reino Unido) y *Open-roulotte radio* (2008-2012) de LaFundició (España). La elección de estas dos intervenciones se debe a que, a pesar de que su planteamiento presentaba considerables similitudes, el impacto que produjeron en su contexto sociocultural difiere. Nuestro objetivo es determinar qué redes de colaboración se crearon en cada caso, qué métodos y estrategias se aplicaron, con qué recursos materiales se contaron y qué resultados se obtuvieron. Esto nos permitirá definir las condiciones para el desarrollo exitoso de las prácticas artístico-pedagógicas que conciben la ciudad como espacio para los aprendizajes colectivos.

2. DESARROLLO

2.1. Ciudad como escenario de aprendizajes colectivos

Cuando hablamos de la ciudad, enseguida nos viene a la mente la imagen de los edificios agrupados formando calles, plazas, paseos, etc. Sin embargo, ¿qué es una urbe sin sus habitantes? Sería un "no-lugar" transitable y, quizás, en cierta medida útil, pero carente de significado como territorio de pertenencia. Las experiencias vinculadas a sus espacios públicos y privados son las que convierten a la ciudad en una entidad viva, en constante devenir. En su marco tenemos la oportunidad para conocer al Otro, aceptar la diferencia como algo inherente a nuestro entorno multicultural y ampliar nuestros horizontes integrando perspectivas ajenas. Para ello, sus calles deberían ser un punto de encuentro, diálogo y aprendizajes colectivos. En caso contrario, debido a la desafortunada planificación urbana o las restrictivas políticas para las reuniones, el individualismo podría empezar a ganar terreno, la comunidad perdería su papel como un pilar identitario y la ciudad dejaría de ser el lugar de construcción del conocimiento colectivo. Asimismo, al no encontrar la resistencia del pensamiento crítico o alternativas locales se instaurarían los estilos de vida impuestos por los medios de comunicación.

Carrasco-Bonet y Selvas-Gardeñas (2015) señalan que la cultura tiene potencial de convertirse en catalizador de los cambios necesarios para solucionar problemas que causa la falta del espacio-red de intercambio social. Según estos autores, "se puede utilizar la cultura como herramienta para conseguir incidir sociopolítica y económicamente para resolver conflictividades, para reconstruir el tejido social y para generar participación ciudadana" (Carrasco-Bonet y Selvas-Gardeñas, 2015: 243). Así, Reinaldo Ladagga (2006: 9) habla de las "ecologías culturales", haciendo alusión a las prácticas artísticas que implican la colaboración entre los miembros de una comunidad en la realización de una acción o en la creación de un discurso que visibiliza sus problemas o revela fórmulas alternativas de sociabilidad.

Otro término que se emplea para referirse a las intervenciones cuyo objetivo es crear "laboratorios ciudadanos" para llevar a cabo experimentos culturales es el arte contextual. Según la definición propuesta por Jan Świdziński (1977), es la práctica social ubicada en un contexto histórico y sociocultural determinado y dirigida a revisar los significados obsoletos o impuestos por la cultura dominante. Esta énfasis en el contexto se debe a la necesidad de atender la realidad del mundo cambiante en el cual todas las categorías deben renovarse constantemente para adaptarlas a las condiciones del momento. Y para Świdziński (1977) esta tarea debería ser asignada a los artistas. En efecto, las normas y las tipologías se establecen en ciertas circunstancias y deberían perder su vigencia cuando la situación cambie. No obstante, en actualidad las transformaciones en todos los ámbitos son tan veloces que no conseguimos adaptar nuestras concepciones a la realidad y, por ello, arrastramos el lastre de los estereotipos y la reglas sin sentido. ¿Qué mejor que una mente creativa para poner solución a este problema?

Entre otros términos que describen este giro hacia lo social en el arte podríamos mencionar "las prácticas artísticas colaborativas", "socialmente comprometidas", "arte comunitario", "mediación artística", etc. El enfoque de este tipo de iniciativas es procesual, ya que no se interesan por la producción de los objetos estéticos, sino de los significados. Actúan sobre la realidad de las comunidades locales o determinados colectivos con la intensión de transformarla, poniendo el arte al servicio del cambio social. En nuestra opinión, la definición de Świdziński (1977) viene a englobar a estos nuevos "modos de hacer" que cada vez cobran mayor impulso en el arte.

Teniendo en cuenta que estamos hablando de los métodos democráticos de creación artística, estos deben dar cabida a múltiples perspectivas en el diálogo social, incluida la de la infancia y adolescencia. Esta tarea no es fácil, requiere desarrollar estrategias de intercambio igualitario y generar espacios inclusivos, donde pueda fluir el saber colectivo. En este sentido, los centros educativos tienen potencial de convertirse en los puntos de convergencia entre las culturas adulta y juvenil y proporcionar una plataforma de aprendizaje colectivo en el marco de las prácticas artístico-pedagógicas. Para que esto ocurra, es imperativo reconocer la importancia de las aportaciones de los jóvenes a la construcción del conocimiento colectivo.

2.2. La participación ciudadana juvenil

Existen muchos estudios (Díaz Sánchez, 2010; González Barradas, 2011; Zamora Borge, 2013) que remarcan el papel del contexto sociocultural en la construcción identitaria adolescente. Los fuertes lazos de pertenencia ayudan a los jóvenes a enfrentarse a la incertidumbre que genera el mundo cambiante, globalizado, mediatizado y consumista, crear una red de apoyo para buscar su lugar en la sociedad y una base de valores personales sólidos y vinculados al bien común. No obstante, el potencial de este colectivo para contribuir al cambio social está poco explorado. Según Krauskopf (2010: 38), este desequilibrio se debe a que:

> en el imaginario social, a los jóvenes aún se los considera los adultos del mañana, para lo cual deben alcanzar la meta: una adultez concebida con un futuro ya estructurado. Ello privilegia la preparación, o subordinación por sobre el aporte participativo del sujeto juvenil ciudadano, y da lugar a representaciones sociales desvinculadas de la experiencia y de la cosmovisión juvenil. En cierto sentido marginan a los jóvenes, invisibilizan sus aportes e incrementan la conflictividad intergeneracional.

El intento de obviar la legitimidad de la presencia de la juventud en la esfera pública puede tener efectos negativos. Así, los adolescentes se ven obligados a constituir una contracultura en oposición a esta marginalización y apropiarse de una manera poco cívica de los espacios para el intercambio

(Konterllnik, 1999; Rosero García, Rosero Arcos y Mora Acosta, 2011). Por ejemplo, pueden marcarlos con pintadas o graffiti o reafirmar su derecho a ocuparlos a través de los comportamientos desafiantes que molesten a los vecinos. Estas actitudes podrían ser evitadas si la planificación urbana tomara en cuenta las necesidades de los jóvenes, reservando lugares de socialización para ellos. No obstante, este colectivo, al ser excluido del diálogo social, no tiene la oportunidad de influir en las decisiones de este tipo.

Debemos recordar que la Convención sobre los Derechos del Niño (UNESCO, 1989), ratificada por la mayoría de los países del mundo, incide en el derecho de los menores de edad a la participación ciudadana. Para Krauskopf (2000: 14) este documento reconoce la aptitud de la juventud para "intervenir protagónicamente en su presente, construir democrática y participativamente su calidad de vida y aportar al desarrollo colectivo", poniendo en valor su capacidad de adaptarse al contexto cambiante y afrontar sus incertidumbres. Cabe mencionar que Velásquez, Martínez y Cumsille (2004) en su estudio revelan la relación entre la consolidación de la conciencia ciudadana en los adolescentes y la participatividad cívica durante la vida adulta.

Por consiguiente, resulta imperativo tomar medidas para implicar al colectivo juvenil en el "proyecto social y político" (Konterllnik, 1999: 97) en calidad de agentes activos del cambio. Esto tendría impacto positivo tanto en su desarrollo madurativo, adquisición de nuevas competencias y su bienestar, como en la consolidación de los valores democráticos en la sociedad. Además, favorecería el diálogo intergeneracional con todo el potencial del aprendizaje que proporciona y ayudaría a romper con la percepción de adolescencia como etapa problemática y poco productiva de cara a la contribución social. Al hilo de ello, Krauskopf (2010) insiste en la necesidad de crear los espacios de intercambio co-gestionados por los jóvenes. A su vez, Paola Elizabeth de la Concepción Zamora Borge (2013: 63) señala la escuela como punto de partida para este tipo de iniciativas:

> se trata de hacer responsables a los jóvenes de su estar en el mundo, como personas capaces de aprender para hacer y que su hacer es valioso para otros y, por lo tanto, para ellos mismos. Se trata de que construyan una identidad no fundada en los deseos o imaginarios de la apariencia, como lo hace la mercadotecnia, sino en acciones reales, efectivas, en las que aprender sea un gusto y una necesidad para hacerse personas con base en la relación con los otros y con el mundo mediante sus aportaciones; una identidad en la que crecer sea un desafío pero también el gran logro adolescente.

Añadiríamos que si osamos incluir a la comunidad local en la red relacional formada alrededor de un proyecto de este tipo, podríamos aspirar a crear un laboratorio de aprendizajes colectivos beneficioso para todos los implicados. En este sentido, conviene integrar las metodologías propias de las experiencias artístico-pedagógicas que se enmarcan dentro del ámbito de arte contextual descrito en el apartado anterior.

2.3. Escuela como laboratorio urbano: prácticas artístico-pedagógicas

Los centros educativos son las entidades públicas o privadas cuya finalidad principal es formar a los ciudadanos para su exitosa integración en la sociedad. Para lograr este objetivo se imparten distintos contenidos fijados por el currículo oficial y su asimilación se comprueba evaluando el cumplimiento de una serie de estándares de aprendizaje (Ley Orgánica 8, 2013). No obstante, este sistema aparentemente rígido admite ciertas adaptaciones en dependencia al contexto sociocultural en el cual cada centro se encuentra inmerso. Este condicionante cobra cada vez mayor protagonismo, reconociendo la necesidad de acercar el conocimiento que se trasmite a las experiencias reales del alumnado y ajustar las metodologías pedagógicas empleadas a sus características específicas (Morales Navarro y Mezquita Gómez, 2018). Por esta razón, crece el interés por el trabajo en los proyectos interdisciplinares y colaborativos, vinculados a las problemáticas sociales locales.

Por otro lado, la escuela es percibida por la comunidad circundante como un espacio de referencia en cuanto a la construcción de significados. Los valores que se trasmiten a las nuevas generaciones tienen impacto tanto en el presente como en el futuro de la sociedad y el sistema educativo juega un papel fundamental en ello (Grajales y Valerio, 2003). Para bien o para mal, los niños trasladan el saber adquirido a su entorno más inmediato y, si aquello que les han enseñado se encuentra completamente desligado de su realidad, se podría generar un conflicto de intereses con consecuencias negativas para

su desempeño académico y para su vida familiar. La única forma de evitar este escenario es establecer un intercambio bidireccional entre el centro educativo y su contexto sociocultural. En este sentido, bastaría con aprovechar la red relacional ya formada en el marco del proceso de enseñanza-aprendizaje por el profesorado, el alumnado y sus familias, reconociendo el valor de las experiencias situadas como fuente de conocimiento.

No obstante, para crear un laboratorio de construcción colectiva de significados debemos ir más allá y permitir que la comunidad local participe en la iniciativa no en calidad de los docentes o conferenciantes invitados, sino como los agentes activos de la interacción establecida. Entonces, la escuela se convertiría en un espacio expandido para el diálogo social, abarcando territorios más allá de las paredes de las aulas y generando redes de aprendizaje colectivo, todo ello sin perjuicio a los objetivos que marca la legislación. Es más, el proceso formativo se vería favorecido al introducir nuevos escenarios para el desarrollo integral de los estudiantes junto con los elementos de la pedagogía crítica al desafiar los esquemas jerárquicos de la enseñanza tradicional. Asimismo, el estatus de la institución educativa dentro de la sociedad se consolidaría como un reducto de valores democráticos.

Como hemos mencionado anteriormente, en este tipo de proyectos los artistas frecuente participan en calidad de catalizadores del intercambio, dando lugar a las denominadas prácticas artístico-pedagógicas enmarcadas dentro del arte contextual. En el Reino Unido la línea de trabajo colaborativo entre los artistas, las comunidades y las escuelas tiene un largo recorrido gracias al apoyo financiero tanto del Estado, como de las entidades privadas. Por ello, elegimos como caso de estudio el proyecto ubicado en este contexto geográfico - *ELfm radio* de Heads Together Productions. En España, a pesar de que hay un interés creciente por este tipo de intervenciones, todavía no hay un programa instaurado a nivel estatal que las acoja. No obstante, existen tentativas bastante ambiciosas en este campo, como, por ejemplo, *Open-roulotte radio* del colectivo LaFundició.

2.4. Las intervenciones en los centros educativos de Reino Unido y España

2.4.1. Radio ELfm de Heads Together Productions

Heads Together Productions (Leeds, Reino Unido) es la organización creada en 1986 por Gerry Turvey, Adrian Sinclair y Tamsin Spain con el fin de promover las intervenciones de arte comunitario en Leeds, Reino Unido. Muchas de sus iniciativas se realizan en East Leeds, la zona más deprimida de la urbe donde son patentes los problemas de la pobreza y el desempleo. En este sentido, bajo el lema “creativity with purpose” (creatividad con propósito) sus coordinadores reivindican el poder transformador de la participación en las prácticas artísticas tanto a nivel individual como colectivo (Página oficial de Heads Together Productions, s.f.). Buscan establecer la colaboración interinstitucional e interdisciplinar en el marco de las propuestas dirigidas a promover el desarrollo comunitario y, en definitiva, el cambio social. Una de sus principales líneas de trabajo se desarrolla en el marco de los centros educativos locales, involucrándolos en la mejora de su entorno y, a la vez, creando nuevos contextos para el aprendizaje de los estudiantes.

El proyecto *ELfm radio* de Heads Together Productions surgió en el año 2003 en colaboración con el alumnado de John Smeaton High School de East Leeds. La principal idea detrás de esta propuesta consistía en aprovechar las posibilidades que brindaba la radio como medio democrático de comunicación comunitaria. Por tanto, los estudiantes de la escuela mencionada participaban en la creación de los programas radiofónicos, que luego, se trasmitían a través de Internet. Año tras año la iniciativa crecía involucrando cada vez mayor número de los centros educativos y habitantes locales, y convirtiéndose en un escenario de diálogo intergeneracional. En las escuelas se crearon grupos de trabajo Writing for Radio y EastLeedsLive en los cuales se desarrollaban los contenidos para emitir. El proyecto tuvo tanto éxito, que en el año 2014 su sede fue trasladada al edificio de la antigua Seacroft Chapel, constituyendo el primer centro dedicado a las artes en East Leeds.

Con pocos recursos se creaba un canal de intercambio de conocimiento y una estructura pública capaz de incidir en la construcción del tejido social local, en definitiva, un laboratorio ciudadano. Para los estudiantes implicados conformaba todo un nuevo contexto de aprendizaje, donde ellos podían entrar en con-

tacto no solo con los miembros de su comunidad (sus vecinos, los artistas locales, distintos profesionales afincados en sus barrios), sino también con los representantes del poder que tomaban las decisiones cruciales para la vida de su distrito y de su ciudad. Dialogar con estas personas les permitía superar, aunque sea temporalmente la barrera creada artificialmente entre el mundo de la juventud y la adultez, sentirse valorados y escuchados. Los coordinadores de la iniciativa afirmaban que los niños hacían preguntas de manera más atrevida que los adultos, iban al grano sin titubear y esto les convertía en buenos periodistas (Harding, 2005). Para preparar las entrevistas o escribir los textos para los programas de radio los alumnos tenían que reflexionar sobre los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales de su entorno, tenían que aprender a ser críticos con las normas y los significados instaurados. Además, con su actuación ellos aportaban su grano de arena para mejorar la situación. De esta manera, se creaban las circunstancias idóneas para forjar su conciencia ciudadana, su autoestima y su sentido de pertenencia.

A la vez, las personas entrevistadas se convertían en los portavoces comunitarios y agentes de la construcción del conocimiento colectivo en un esquema educacional donde los papeles de los educadores y los aprendices se desdibujaban. De esta manera, se materializaba el intercambio bidireccional con el contexto al que aludimos en el anterior apartado.

Actualmente los programas de *ELfm radio* (*Chapel FM* desde el año 2014) tienen audiencia de más de 32.000 personas al año. La emisora se centra en apoyar a los músicos locales, promover la literatura y crear contenidos de periodismo comunitario. Aunque Heads Together Productions siguen manteniendo los derechos de autor sobre la iniciativa, la radio está gestionada por un grupo directivo que incluye niños.

Cabe añadir que a lo largo de los años el proyecto tuvo 23 distintos fuentes de financiación y, hoy en día, sigue funcionando gracias al apoyo de Arts Council of England y Tudor Trust, ésta última es una organización independiente que subvenciona las propuestas de desarrollo comunitario en el Reino Unido. Asimismo, aportan fondos el Ayuntamiento de Leeds (Leeds City Council) y las organizaciones caritativas First Light y Youth Music (Página oficial de Chapelfm, s.f.).

2.4.2. Open-roulotte radio (2008-2012) de LaFundició

Open-roulotte radio formó parte de la iniciativa *Open-roulotte* del colectivo LaFundició para crear “una infraestructura ligera para intervenir en el espacio público” (LaFundició, 2012) en el marco del programa de Acción y Creación Cultural Comunitaria del Proyecto de Intervención Integral Can Mas (Ripollet). La emisora conformaba una plataforma de investigación contextual colectiva gestionada entre los años 2008 y 2012 en gran parte por los estudiantes del CEIP El Martinet y IES Can Mas, en colaboración con los artistas de LaFundició y los vecinos del barrio Can Mas en Ripollet, donde se ubicaban los centros educativos mencionados.

La programación de la radio *Open-roulotte*, sobre todo en formato *podcast*, debía promover la reflexión sobre los usos del espacio público, cuestionar las normas que lo regían, partiendo de las siguientes preguntas:

> ¿Qué actividades se llevan a cabo en el espacio público? ¿Quién y cómo decide qué actividades se pueden plantear y si son o no pertinentes? ¿Mediante qué dispositivos se articula la actividad en el espacio urbano? ¿Cómo se podría construir un nuevo modelo de dispositivo para generar actividad urbana autogestionada? (LaFundició, 2012).

Asimismo, la creación de la emisora debía permitir construir una red colaborativa entre los habitantes del barrio al involucrarlos en un proyecto común. Con este fin, se pretendía proyectar y construir un dispositivo móvil, cuyo propósito fuese servir de espacio y soporte para las acciones colectivas y para el intercambio entre distintos colectivos y miembros de la comunidad. Asimismo, delegar la investigación sobre el entorno y la gestión de la emisora en los jóvenes respondía a la necesidad de paliar su exclusión del diálogo social, darles la oportunidad de opinar e influir en la construcción de su contexto sociocultural.

Todo el proceso creativo constaba de cuatro itinerarios de trabajo: la exploración, la construcción de la emisora móvil, la creación de los contenidos para la radio y el análisis de los resultados obtenidos (LaFundició, 2012).

El primero de ellos ponía a los participantes en el papel de los investigadores - antropólogos y arqueólogos que se aventuraban a profundizar en sus conocimientos sobre el contexto. Se realizaban derivas por el barrio durante las cuales se recopilaban los materiales que servían luego para mapear el territorio y avanzar en las siguientes fases del proceso.

Otra tarea era diseñar y construir el dispositivo móvil para poder emitir los programas desde cualquier lugar del vecindario. Se planteaba que conformaría un espacio de encuentro e intercambio entre los miembros de la comunidad y, por tanto, debía adaptarse a sus necesidades. Fueron barajados varios diseños, decantándose finalmente por remodelar una caravana por su versatilidad y facilidad de desplazamiento.

La principal finalidad de los datos recogidos durante la exploración era la realización de los *podcast* para la emisora. Para ello, entre el alumnado de los centros educativos implicados y los vecinos o los representantes de las organizaciones barriales se redactaban los textos de los programas, se realizaban las entrevistas y se preparaban otras muestras de audio recogidas durante las derivas previas. La idea era situar la entidad móvil de radio en los emplazamientos estudiados para emitir los materiales sobre este lugar e invitar a sus habitantes a participar en directo. Asimismo, los programas creados de esta manera eran alojados en un dominio de Internet a modo del archivo sonoro de la zona.

Como último paso, se proponía analizar el conjunto de los resultados obtenidos y, en base a las conclusiones, redefinir el itinerario del proyecto.

Cabe remarcar que la iniciativa estuvo en activo desde el año 2008 hasta 2012, lo que duró la ayuda de la Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya. Al término de la subvención, el colectivo no consiguió obtener otra fuente de financiación y se vio obligado a finalizar el proyecto, aunque se contempló la posibilidad de su autogestión por los vecinos del barrio.

3. CONCLUSIONES

Desde hace unas décadas cobra fuerza un enfoque contextual en el arte, que lo concibe como la práctica social cuyo objetivo es cuestionar las concepciones socioculturales arraigadas, buscando adaptarlas a las condiciones del mundo cambiante y evitar así las injusticias y desigualdades que pueden provocar. Este tipo de acciones tienen potentes componentes relacional y pedagógico, ya que promueven la construcción colectiva del conocimiento situado, vigente para un determinado contexto. Este último incluye tanto el territorio, como el tejido social presente en él y las múltiples circunstancias que influyen en su existencia. En este sentido, las prácticas artísticas contextuales integradas en el proceso educativo pueden abrir todo un abanico de nuevas oportunidades de aprendizajes colectivos dando lugar a la creación de los laboratorios ciudadanos. Los ejemplos analizados en el presente estudio prueban esta afirmación.

Las iniciativas analizadas operan en el límite entre la educación formal y no formal y están dirigidas a favorecer el aprendizaje significativo, impulsar el desarrollo integral de los alumnos e involucrarlos en el diálogo social, creando una red de intercambio comunitario. Los estudiantes contribuyen contenidos para los programas de la radio local y, con ello, no solo conocen mejor su contexto sociocultural, sino también se responsabilizan en cierta manera de su futuro. Ya no son simples transeúntes abstraídos de la realidad, sino que son observadores atentos y críticos y artistas cuya obra es hacer visibles los aspectos que no funcionan y trazar un camino hacia el cambio. Así que emprenden las salidas exploratorias al exterior del centro educativo para recopilar material necesario para las creaciones colectivas, llevan a cabo las entrevistas con los vecinos, debaten y analizan tanto el proceso, como sus resultados para poder sacar el máximo partido a esta inusual fórmula de aprendizaje.

La desconexión entre las instituciones educativas y la comunidad circundante no solo priva a los estudiantes de esta parte de experiencia vital, sino también impone fronteras entre el portador del conocimiento y su receptor, perpetuando las jerarquías sociales que van en contra de los valores democráticos. En el marco de las prácticas artístico-pedagógicas se acepta que el saber adopta distintas formas, a menudo inusuales y se intenta aprovechar el potencial de todas ellas.

Los esquemas metodológicos empleados en los proyectos analizados no son fáciles de implementar, ya que necesitan la coordinación entre distintos agentes implicados en la red de colaboración -el profesorado, el alumando, los artistas, las organizaciones barriales en su caso- y su firme compromiso con las propuestas. Otro problema suele representar la financiación para sostener las infraestructuras imprescindibles para el éxito de las iniciativas. En este sentido, el proyecto del Reino Unido tuvo ventaja frente al desarrollado en España, ya que contó con el importante y continuado apoyo a nivel estatal y también percibió ayudas puntuales de las entidades privadas. Esto permitió a sus coordinadores plantear los objetivos más ambiciosos y a más largo plazo, contribuyendo a su vez a construir lazos fuertes con las escuelas y con la comunidad.

En el ámbito nacional los centros educativos son concebidos sobre todo como espacios de formación para la vida adulta, dejando de lado su potencial como el lugar de encuentro, de diálogo, de construcción de conocimiento y la cultura para toda la comunidad circundante. Como consecuencia, los proyectos, que tienen la ambición de convertirse en los laboratorios urbanos no reciben pleno reconocimiento como aportaciones al ámbito artístico y cultural y no obtienen el merecido apoyo financiero, como fue el caso de *Open-roulotte radio*. Una posible solución sería dar visibilidad a la capacidad de estas iniciativas para articular el intercambio comunitario y poner en valor sus contribuciones a la práctica artística. Por otro lado, debemos aprovechar todas las posibilidades que puede ofrecer la red relacional existente dentro del proceso educativo, y ampliarla involucrando, por ejemplo, a aquellas generaciones de familiares y amigos del alumnado que no suelen tomar partido en la vida escolar a través de las convocatorias de participación en las intervenciones artístico-pedagógicos en marcha, el buzón de propuestas. etc. Otra posibilidad sería estimular la aparición de los fondos públicos y privados de financiación para aquellas residencias artísticas en las escuelas que plantean convertir la ciudad en el laboratorio de aprendizajes colectivos, expandiendo el espacio educativo y posibilitando la revisión de significados sociales obsoletos.

BIBLIOGRAFÍA

CARRASCO-BONET, M. y SELVAS-GARDEÑAS, S. (2015), “Inter-Accions. Una experiencia transdisciplinaria en un contexto pedagógico colectivo”, *REIRE, Revista d’Innovació i Recerca en Educació*, Vol. 8, Issue 2, pp. 242-255. DOI:10.1344/reire2015.8.28218

DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2006), “Identidad, adolescencia y cultura. Jóvenes secundarios en un contexto regional”, *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, Vol. 11, Issue 29, pp. 431-457.

FONSECA DÍAZ, A. D. (2011), “Metodologías participativas, subjetividades expandidas y transdisciplinariedad”, *Tesis psicológica: Revista de la Facultad de Psicología*, 6, pp. 52-73.

GONZÁLEZ BARRADAS, M. E. (2011), “Identidad: Un proceso constante, dinámico y fluido”, *CONHISREMI, Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico*, Vol. 7, Issue 3, pp. 19-28.

GRAJALES, E. y VALERIO, C. (2003), “La escuela: Un escenario de formación y socialización para la construcción de identidad moral”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,* Vol. 1, Issue 2, pp. 15-43.

HARDING, A. (Ed.). (2005), *Magic Moments: Collaboration Between artist and young people,* London: Balck Dog Publishing.

KONTERLLNIK, I. (1999), “La participación de los adolescentes ¿exorcismo o construcción de ciudadanía?”, en E. TENTI FANFANI, (1999), *Una escuela para los adolescentes,* Buenos Aires: UNICEF/ Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, pp. 73-100.

KRAUSKOPF, D. (2000), *Participación social y desarrollo en la adolescencia* (2 ed.), San José C.R.: Fondo de Población de las Naciones Unidas.

— (2010), “La condición juvenil contemporánea en la constitución identitaria”, Última Década, Vol. 33, pp. 27-42.

LAFUNDICIÓ, (2012, diciembre 23), “Open-roulotte”. *Página web oficial de LaFundició*. Disponible en *http://lafundicio.net/blog/2012/12/23/open-roulotte/* (última consulta: 10 de mayo de 2020).

LEY ORGÁNICA 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. Jefatura del Estado BOE núm. 295, de 10 de diciembre de 2013.

MONDADA, L. y PEKAREK DOEHLER, S. (2004), “Second language acquisition as situated practice: Task accomplishment in the French second language classroom”, *The Modern Language Journal,* Vol. 88, Issue 4, pp. 501-518.

MORALES NAVARRO, G. y MEZQUITA GÓMEZ, R. (2018), “La importancia del contexto educativo: La ciudad educadora”, *Avances en Supervisión Educativa*, Vol. 29, pp. 1-35. Disponible en *https://doi.org/10.23824/ase.v0i29.612* (última consulta: 17 de mayo de 2020).

PÁGINA OFICIAL DE CHAPELFM, (s.f.). Disponible en *https://www.chapelfm.co.uk/* (última consulta: 3 de mayo de 2020).

PÁGINA OFICIAL DE HEADS TOGETHER PRODUCTIONS, (s.f.). Disponible en *http://www.headstogether.org/* (última consulta: 16 de abril de 2020).

ROSERO GARCÍA, L. C., ROSERO ARCOS, V. H., y MORA ACOSTA, L. F. (2011), “Juventud e Identidad. Un Acercamiento a las Tribus Urbanas”, *Revista de Psicología GEPU*, Vol. 2, Issue 2, pp. 51-79.

ŚWIDZIŃSKI, J. (1977), *Sztuka jako sztuka kontekstualna/ Art as Contextual Art,* Warszawa: Art text, Galeria Remont.

ZAMORA BORGE, P. E. de la C. (2013), “La construcción de identidad en la adolescencia. El reto de apropiarse de un lugar en el mundo”, *Aportes: revista del colegio de ciencias y humanidades para el bachillerato*, Vol. 19, pp. 57-63.

Agradecimientos: Este estudio forma parte de la investigación para la tesis doctoral que Anna Borisova está realizando bajo el amparo del contrato FPU del Plan Propio de la Universidad de Murcia y en el marco del proyecto I+D+i El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo (referencia PGC2018-094351-B-C42).

PAISAJE URBANO Y ADHESIÓN DE LA CIUDADANÍA A SU PATRIMONIO CULTURAL LOCAL. PROPUESTA DIDÁCTICA EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL

Urban landscape and adherence of citizenship to its local cultural heritage. Didactic proposal in the children's education classroom

Belén Calderón Roca
Universidad de Málaga
belencalderon@uma.es

Resumen

La ciudad desempeña un papel esencial para la educación ciudadana. Desde el punto de vista pedagógico, el paisaje urbano y los estudios sobre el entorno pueden constituir un importante impulso para incrementar la adhesión al patrimonio de la ciudadanía mediante el aprendizaje de la historia local, posibilitando el establecimiento de vínculos afectivos con la ciudad por parte de los individuos que la habitan. Resulta indispensable fundirse con el locus, por ello, pretendemos impulsar desde el ámbito universitario fórmulas didácticas activas enfocadas a otros niveles educativos formales para trabajar la coeducación intelectual, emocional y social de los niños y niñas en relación directa con su entorno, mediante proyectos y utilizando el patrimonio de "su ciudad" como agente protagonista en el aprendizaje de la cultura social y ambiental. Se trata de una "invitación a aprender" de, desde y por la ciudad, lo que contribuirá a ampliar los niveles culturales del alumnado mediante actividades lúdicas; a leer mediante imágenes y facilitar la comprensión de los diferentes acontecimientos históricos que han modificado la fisionomía y los usos del paisaje urbano, propiciando acciones para su valoración y respeto. Aprehender el patrimonio local -a nivel espacial y temporal- mediante acciones educativas en el entorno inmediato que contemplen el contacto directo con los paisajes urbanos, monumentos, conjuntos arquitectónicos, personajes históricos o usos y costumbres populares…, les permitirá conocer y reconocer el pasado relacionándolo con el presente.

Palabras clave

Educación patrimonial, ciudad histórica, paisaje urbano, conocimiento histórico, didáctica, Educación Infantil.

Abstract

The city plays an essential role for citizen education. From the pedagogical point of view, the urban landscape and the studies on the environment can constitute an important impulse to increase adherence to the patrimony of the citizenry by learning local history, enabling the establishment of affective links with the city by the individuals who inhabit it. It is essential to merge with the locus, for this reason, we aim to promote from the university scope active didactic formulas focused on other formal educational levels to work on the intellectual, emotional and social coeducation of children in direct relationship with their environment, through projects and using the heritage of "your city" as a leading agent in learning about social and environmental culture. It is an "invitation to learn" from, from and through the city, which will contribute to expanding the cultural levels of the students through recreational activities; to read through images and facilitate the understanding of the different historical events that have changed the physiognomy and uses of the urban landscape, promoting actions for their evaluation and respect. Apprehend the local heritage -at a spatial and temporal level- through educational actions in the immediate environment that contemplate direct contact with urban landscapes, monuments, architectural ensembles, historical figures or popular uses and customs ..., will allow them to know and recognize the past by relating it with the present

Keywords

Heritage education, historical city, urban landscape, historical knowledge, teaching, Early Childhood Education.

1. LA CIUDAD EDUCADORA: EL VALOR PATRIMONIAL DEL PAISAJE URBANO

La imagen que acompaña a los lugares, paisajes y territorios constituye un valor cultural que se genera como resultado de un proceso de creación y recreación, en el que a través de aportaciones y representaciones de significados, provenientes de diversas parcelas de la cultura, se acumula el conocimiento y se desarrolla el sentimiento de identidad, y en consecuencia, de estima. No cabe duda de que las arquitecturas, los espacios vacíos, las plazas y las calles… configuran un paisaje. Pero la idea de paisaje depende más de quien lo contempla y del modo en que éste se percibe, que de los objetos en sí (Calderón, 2007: 82): "El paisaje se encuentra en el interior de cada persona que mira, que contempla y que interpreta con toda su propia cultura y toda su sensibilidad, por eso se dice que hay tantos paisajes como personas los interpreten (Rivera, 2010)".

Más allá de su aspecto visivo y tangible, el patrimonio urbano alberga raíces de esencia espiritual afectan a la memoria. Pero la memoria es frágil, se pierde, muta, se distorsiona y se fragmenta. Es precisamente la complejidad inherente a la idiosincrásica fisionomía de la ciudad, la que precisa de una correcta mirada y de una adecuada lectura, que no debe quedarse en el aspecto epidérmico. Ésta, oculta una urdimbre semántica sutil, móvil y compleja de nexos que demandan un vínculo entre los interlocutores y los objetos para esclarecer su significado (Calderón, 2012). El procedimiento para abordar su conocimiento parte del análisis de la justificación de su valor, que reside en el tipo de proceso que ha determinado su particular forma de establecer relaciones, es decir, en su dialéctica interna. Dicho análisis debe comenzar comprendiendo aquellos elementos particulares y específicos de la totalidad que los articula y le confiere entidad: piezas materiales e inmateriales que configuran el patrimonio urbano como parte de una unidad global compleja, integrante de relaciones múltiples e intensas, lo que implica una confusa red de movilidad y confluencias. Precisamente, el reconocimiento del proceso de interrelaciones de las partes con el todo en su carácter abierto e inconcluso, será el vehículo que favorecerá la consolidación de la identidad cultural de una comunidad.

En efecto, la identidad cultural se funda necesariamente sobre significados, comportamientos y actitudes comunes ante vivencias semejantes en las que los actores-espectadores de dicha comunidad se ven envueltos o afectados, y va nutriéndose progresivamente de recuerdos que la propia comunidad incorpora paulatinamente a su propia memoria, reconociendo en ellos un valor: "Memoria es aquella capacidad del ser humano mediante la cual retiene y recuerda su pasado, al tiempo que puede identificarse con él. A través de la memoria, aquellos valores que nos hacen similares a los otros se convierten en identidad cultural" (Caraballo, 1992: 191-192). Así pues, si consideramos los edificios como el esqueleto físico de los paisajes urbanos, cabe decir que éstos son testigos de las civilizaciones y arrastran con su presencia tangible, valores y significados que trascienden de lo meramente formal o estructural. Por lo tanto, dicha presencia física ostenta idéntico valor que el modo en que ésta se insertó en el ambiente. Dicho de otro modo: los edificios resultan inseparables de la huella que ellos mismos han dejado en la historia. Se trata de una doble valencia que determina, indudablemente, que la ciudad se entienda como una entidad global, un "unicum" que debe descodificarse.

2. NO SÓLO MONUMENTOS…PUNTO DE PARTIDA EDUCACIONAL EN NIVELES INICIALES

La arquitectura monumental entraña una noción restringida, jerárquica y regulada conforme a unos parámetros históricos, diferenciada de la arquitectura doméstica por sus valores formales (tamaño, nobleza de sus materiales, diseño estilístico, escala simbólica…), así como su capacidad para convertirse en hito (Calderón, 2011: 221). Sin embargo, la significación de la arquitectura no monumental (vernácula, tradicional, espontánea, rural e industrial) se compone de otros elementos que trascienden de los meramente tangibles o del medio físico. El acervo patrimonial urbano viene además engendrado por las gentes, las costumbres, las supersticiones, las creencias, el folklore, las expresiones de los seres humanos, los testimonios y los silencios, que a veces ilustran un recorrido lúcido y atractivo, mientras que otras nos muestra un camino difuso y remoto. El paisaje urbano esconde profundas raíces antropológicas, filosóficas y teológicas que se traducen en valores espirituales, y como ciudad, constituye

precisamente un organismo vivo, desarrollado mediante un proceso continuo de establecimiento de diversos asentamientos humanos socialmente organizados.

Málaga no puede considerarse una ciudad monumental, pues en su campo semántico cotidiano existen valores que aun no han sido son reconocidos. Se trata de una ciudad sincrética a nivel estilístico, cronológico y espacial, que ha acumulado múltiples estratos, frágiles ambientes y diferentes jerarquías patrimoniales. Por esta razón sus valores se alejan de los meramente monumentales para trascender como valores domésticos (Calderón, 2014: 245-262.

Como vemos, no nos enfrentamos a una realidad objetiva o estática, ni a un contenido concluso y reductible, y asimismo, los distintivos del hecho histórico por su condición dinámica, su carácter pretérito y la imposibilidad su reproducibilidad, condicionan al intérprete en los casos de desaparición y/o modificación extrema de los vestigios materiales, a no poder reconstruir la memoria de la ciudad mediante el registro directo de información, sino que debe valerse de su propia reflexión, lo que obliga a utilizar un método recurrente y especializado en el estudio de dicha memoria, que configure un panorama dialéctico donde el paisaje urbano supere su dimensión fáctica. Fundamentalmente, se trata de "aprender a mirar" para tratar de descifrar sus códigos semánticos, así como las mutaciones, degradaciones y transformaciones que ha sufrido a diversos niveles (Maderuelo, 2000). La cotidianidad a la que hacen referencia muchos de esos códigos es la que dificulta su lectura y conduce a una desvinculación del pasado(Asenjo, 2008: 411-413). Los educadores patrimoniales debemos ser capaces de comunicar que las transformaciones físicas son un hecho inevitable de este complejo escenario, pero de nosotros depende la construcción narrativa y sus procesos de recepción sean los adecuados. Se trata de conferir cualidades perceptibles a la realidad local, y de este modo, las sociedades puedan construir y consolidar sus identidades culturales. Dicho lenguaje debe elaborarse necesariamente, a partir de la construcción de un sistema de valores, lo que requiere un correcto ejercicio de conocimiento, selección, interpretación y transmisión, en definitiva, de elaborar un juicio crítico (Calderón, 2012: 306).

3. EL PAISAJE URBANO COMO RECURSO HOLÍSTICO PARA RECONOCER EL TIEMPO HISTÓRICO EN EDUCACIÓN INFANTIL

3.1. Dificultades para el aprendizaje del espacio y el tiempo en Educación Infantil (E.I.).

Algunos didactas de las Ciencias Sociales como J. Pagès († 2020), J. Prats, N. González, J. Santacana, J.M. Cuenca o J. Estepa, han efectuado múltiples investigaciones acerca del valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural en el proceso de enseñanza-aprendizaje del conocimiento histórico, esencial en la formación de la conciencia cultural de una comunidad. Empero, la aprehensión y codificación de los significados que la historia nos ofrece debe efectuarse en su bidimensión pretérita y contemporánea (Calderón, 2012: 129). El patrimonio reclama una manipulación de la información que lo presente pleno de valores y a través de un discurso textual legible por la sociedad que lo hereda y transmite, para que ésta comprenda en qué medida conocer el pasado resulta útil para el presente.

La coeducación con el ámbito familiar resulta de suma utilidad para potenciar valores, actitudes y conocimientos que se promueven desde el centro educativo. Empero, en nuestra sociedad actual globalizada y pluricultural, es cada vez más frecuente encontrar ciudadanos con desarraigo cultural y ausencia de valores con respecto al entorno, y más teniendo en cuenta las particularidades descritas en líneas anteriores. Así pues, la enseñanza del tiempo histórico no se considera algo imprescindible.

Una cuestión esencial que se nos plantea al tratar el aprendizaje del entorno paisajístico urbano, es abordar el espacio y el tiempo. En la etapa de E.I., además de las actividades para la producción de conocimientos que empleen los maestros, las características madurativas de cada niño o niña y sus experiencias previas serán determinantes para enfrentarse al medio y facilitarles las herramientas necesarias para comprender su entorno físico, temporal y social. En relación al espacio, el niño desarrolla conceptos de carácter topológico, y vinculados a espacios próximos. Podemos considerarlo una ventaja pues, el espacio es un concepto de uso cotidiano tienen lugar las actividades humanas (Aranda,

2016, pp. 133-134), y resulta fácilmente observable y tangible, algo que para los niños de esta edad es esencial, pues básicamente se comunican mediante la experiencia corporal. Es decir, atravesar un espacio (una plaza), no se explica con palabras, sino que se realiza mediante el movimiento físico de experimentar el espacio, es decir, se atraviesa la plaza.

En el caso del tiempo es diferente. A pesar de que en los últimos años se ha insistido en la necesidad de enseñar nociones de tiempo histórico a los alumnos de E.I., el tiempo no se puede conocer de un modo intuitivo, sino que "requiere de una construcción psicológica aprendida por medio de conceptos temporales aplicables al entorno del niño (Aranda, 2016, p. 147)". Por ello, las primeras nociones temporales que aprenden los niños de esta etapa provienen de sus propias vivencias referenciadas en lugares y momentos clave, que poco a poco será capaz de recordar y relatar, si bien con ayuda. Resulta de suma importancia la capacidad de comprender el tiempo en niños de 3 a 5 años para adquirir nuevos conocimientos de forma ordenada. Pero no olvidemos que debe tratarse de un tiempo vivido y experimentado por el niño para que ese conocimiento sea efectivo *a posteriori*[1]. Cada vez encontramos más estudios sobre la enseñanza y aprendizaje del tiempo histórico asociados a la formación del pensamiento histórico, íntimamente vinculado a los contenidos sociales de su entorno.

La escasa interpretación del patrimonio de forma específica en algunos niveles académicos ha determinado que no se considere su potencial pedagógico, y en los casos en que sí se hace, su uso didáctico se vincula principalmente con contenidos actitudinales (Lozano, 2013), cuando bien podría ser un contenido procedimental de uso extendido. Experimentar directamente el patrimonio relacionándolo con el contexto cotidiano de los alumnos, estimularía el conocimiento de sí mismo mediante el descubrimiento y disfrute de sus posibilidades sensitivas y de expresión. De hecho, al *mirar,* el niño capta, si bien parcialmente, la esencia del patrimonio mediante formas, cromatismos, texturas... A ello se añade *escuchar* lo que narra el educador, permitiendo conocer significados que atesoran los bienes culturales ligados a la historia local, al desarrollo de las sociedades o al protagonismo de algunos personajes. Ambas acciones permitirán al niño interpretar y asimilar los mensajes recibidos, es decir, *pensar*, lo que generará aprendizajes significativos.

Cuando las acciones educativas integran el contacto directo con conjuntos arquitectónicos, paisajes urbanos, elementos o utensilios de uso cotidiano o industrial, usos y costumbres populares, refranes, canciones populares…, además de la participación en dramatizaciones o recreaciones basadas en el juego, el patrimonio se convierte en una puerta de fácil acceso para el aprendizaje de las primeras nociones históricas mediante aquello que los niños ven y experimentan, así como para asumir conductas respetuosas. En cualquier caso, hablamos de «pasado» (de tiempo histórico), y de una concepción del tiempo en edades muy tempranas que no se realiza de forma intuitiva, sino que requiere de una construcción psicológica aprendida. En E.I. el espacio puede aprenderse mediante la expresión corporal, pero el tiempo histórico necesita de la expresión oral y su asimilación dependerá del desarrollo psicológico de cada niño, de sus patrones culturales y de sus vivencias previas (Aranda, 2016: 151). La percepción del espacio y el tiempo necesitan de referentes reconocibles, por ejemplo un «espacio vivido y experimentado» desde el punto de vista cognitivo, social y emocional, es enormemente útil para trabajar la orientación temporal mediante el recurso patrimonial. Además, el reconocimiento del patrimonio cultural, así como aspectos de la vida cotidiana en diferentes épocas históricas, íntimamente relacionados con su entorno, contribuirían al conocimiento del entorno en sí mismo (Miralles y Rivero, 2012: 82).

3.2. La presencia del patrimonio cultural en el currículo de Educación Infantil.

3.2.1. El patrimonio cultural como base de la educación ciudadana.

La Educación Infantil (E.I.) tiene la finalidad de contribuir al desarrollo físico, afectivo, social e intelectual de los niños mediante la estrecha colaboración entre padres y centros (LOE, 2006: art. 12). Existen además unos objetivos generales que engloban la adquisición progresiva de pautas de convivencia y herramientas básicas para la resolución de conflictos (LOE, 2006: art. 13f). El carácter educativo de la

[1] Nociones como antes, ahora o, después serán determinantes para iniciarles en un conocimiento más profundo de lo que significa hoy, ayer o mañana, y más adelante semana, mes o año.

etapa es esencialmente procedimental y actitudinal, no obstante, ni la LOE, ni la LOMCE (2013) han establecido aún las competencias específicas para E.I., al contrario que para Educación Primaria (EP). Si partimos de ellas y tratamos de acercarnos a las cuestiones que guardan relación con las Ciencias Sociales (CC.SS.), encontraríamos esencial protagonismo en las *Competencias sociales y cívicas*, así como en la *Conciencia y expresiones culturales*. Con respecto a la primera, en la E.I. se cimentan las habilidades básicas de convivencia y de relación social de una forma respetuosa, afrontando los conflictos que puedan surgir en el aula. Con respecto a la segunda, su adquisición implica que los alumnos se inicien en el conocimiento de las expresiones artísticas y las manifestaciones culturales de su entorno próximo, incentivando además sus capacidades creativas. En lo que respecta a los contenidos del currículo del 2º ciclo de E.I., se organizan por áreas abordadas mediante métodos de trabajo que incluirán actividades basadas en la experiencia, el protagonismo del juego y la creación de ambientes afectivos, donde el niño encuentre la confianza necesaria para promover su integración social (LOE, 2006: art, 14.4 y 14.6.). Por otra parte, el currículo del 2º ciclo de E.I. se orienta a lograr un desarrollo integral y armónico del niño desde diferentes perspectivas, agrupando los contenidos en diferentes áreas (Real Decreto, 2006): *Conocimiento de sí mismo y autonomía personal, Conocimiento del entorno,* y *Lenguajes: Comunicación y representación***.** La segunda afecta directamente a la didáctica de las CC.SS., favoreciendo la exploración, el descubrimiento e identificación de los diferentes contextos que componen el medio social.

La LOE recoge como contenido del currículo la pautas para "entablar relaciones respetuosas, afectivas y recíprocas con niños y niñas de otras culturas". Formar a ciudadanos desde las CC.SS. constituye una cuestión de base para educar en la interculturalidad y la integración social, trabajando los valores y la justicia social. A través de sus vivencias cotidianas y las relaciones con otros niños, el alumno de E.I. va tomando conciencia de la existencia de grupos sociales próximos y de su pertenencia a ellos, donde la familia, la escuela y el barrio asumen esencial protagonismo. La familia es, esencialmente, el estímulo educativo fundamental e indeleble del ser humano en sus primeras etapas de vida, y los aprendizajes que se producen en el seno familiar son determinantes para el desarrollo personal y la construcción social del niño. Hablamos de niveles educativos iniciales que a través de propuestas didácticas innovadoras basadas en el constructivismo, el juego y los medios icónicos, se pueden edificar conocimientos y moldear actitudes, partiendo del respeto a la diversidad social, y con criterios de justicia, tolerancia y dignidad personal (Estepa, Domínguez y Cuenca, 1998: 329-330). Tal y como afirman Estepa, Domínguez y Cuenca, es muy interesante partir del Patrimonio de la Humanidad, donde han coexistido religiones, lenguas, culturas y creencias diversas a lo largo de la historia, y luego compararlo con el patrimonio local, lo que constituiría un punto de encuentro y de respeto mutuo. La calle, el barrio, las tradiciones orales de las generaciones más longevas… facilitarán la comprensión de acontecimientos históricos y culturales desde la proximidad de algunos hechos, permitiendo a los alumnos observar lugares donde sucedieron acontecimientos y reflexionar sobre ellos, lo que favorecerá, sin duda, el arraigo y el sentimiento identitario del individuo con su entorno (González, 2008: 34).

3.2.2. Una ciudad que se muestra, una ciudad que educa… El poder de las imágenes y el trabajo por proyectos para el aprendizaje del tiempo histórico.

Nuestro punto de partida es una experiencia pedagógica llevada a cabo en el Colegio Sagrado Corazón, Fundación Spínola (Málaga). Enfocada al área *conocimiento del entorno* en 2º ciclo de E.I., tres de las tutoras del 1º curso de Educación Infantil optaron por abandonar el libro de texto durante el curso 2015-2016, motivando que se configuraba una visión del entorno que no coincidía con los referentes de los escolares, y por otra parte, perseguían un cambio en el rol docente como mero transmisor de conocimientos. Confeccionaron un proyecto que incluía el aprendizaje del entorno a través de un referente local: la ciudad de Málaga. Se trataba de implementar la motivación de los niños mediante la contextualización de contenidos concretos, en espacios reconocibles del entorno inmediato, y explicados de forma lúdica y en continuidad con la programación. El tópico generativo: *Yo sí, soy de Málaga,* fue el eje vertebrador de los contenidos del currículo (Calderón, 2018), cuyos hilos conductores eran:

- En qué medida somos actualmente como producto de nuestro pasado.
- Reconocer nuestra identidad y riqueza cultural a través de culturas pasadas.
- Respetar las normas que regulan la vida cotidiana.

- Participar y disfrutar del trabajo en equipo.
- Expresar y comunicar a través de diferentes lenguajes.

Las metas de compresión perseguidas fueron: aprender a valorar su ciudad a través del conocimiento de la historia de algunas civilizaciones pasadas más reseñables, construcciones, espacios públicos, manifestaciones artísticas o tradiciones; aprender a expresarse y comunicarse con diferentes lenguajes, y aprender valores como el respeto a las normas de la vida cotidiana. El proyecto incluía una visión de la Málaga desde su etapa prehistórica hasta la contemporánea, aunque por razones obvias de espacio, en este trabajo no analizaremos el proyecto en su totalidad (véase Calderón, 2018). Los padres pudieron participar de forma directa, tanto en la elaboración del vídeo, como en los talleres. El proyecto se estructuró a partir de la siguiente secuencia:

1º. Actividad preliminar

2º. Vídeo introductorio: «Yo sí, soy de Málaga". Tras el sorteo de un tema por cada alumno (con un total de 25), las familias debieron realizar un breve vídeo de un minuto, donde se debían explicar diferentes lugares emblemáticos de la ciudad

3º. Túnel del tiempo. Acceso a una de las aulas revestidas de telas opacas, como metáfora de un viaje al pasado. Al salir del túnel dio comienzo una actividad de dramatización.

4º. Actividades (talleres, fichas, etc.).

5º. Excursión-visita a la ciudad en un bus turístico. Los niños pudieron reconocer los lugares que previamente habían visto en el vídeo donde aparecían sus padres.

6º. Proyecto final (mural con muestras imágenes de todas las actividades).



Fig. 1 - Paisaje urbano de Málaga desde el Monte Calvario. A) 1950 ca. Fuente: Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), B) Actualidad Fuente: https://www.malaga.es/es/turismo/informacionyocio/cnl-93/lis_cd-5925/mirador-urbano-del-calvario-de-malaga



Fig. 2 - Plaza de la marina. A) "Acera de la Marina". Fuente: Grabado de Gustave Dorè, s. XIX. B) En la actualidad con terreno ganado al mar. Fuente: https://bbouhotels.com/2017/05/02/30-estrellas-michelin-se-dan-cita-iv-malaga-gastronomy-festival/

La Historia del Arte (y por extrapolación, las imágenes que desprende el patrimonio cultural artístico) excita a la respuesta emocional de los individuos y genera conciencia social mediante su función comunicativa (Páez y Adrián, 1993: 119-120). La perspectiva vigotskiana apela por una semiótica de la imagen artística en relación con su contexto social y en interacción, por tanto, con los individuos, así como en los efectos psicosociológicos que causan en ellos. Ello provocaría reacciones emocionales asociadas a un desarrollo y a la complejización del pensamiento, es decir, a un aprendizaje. Los niños expresan las emociones más intensamente que los adultos, y mediante la interactuación con el entorno, amplían sus experiencias sociales y atribuyen un significado a su campo emocional. Es algo fundamental para prepararles a realizar tareas cognitivas, es decir, a manifestar el pensamiento visible. Sin embargo, la sociedad actual se caracteriza por una densificación icónica, y el alumnado está tan habituado a la abundancia de imágenes que las ha trivializado, lo que resulta incompatible con su contemplación y reflexión. No obstante, al usar un lenguaje icónico como herramienta didáctica, posibilitamos la adquisición de conocimientos que las palabras evocan, y solo me-



Fig. 3 - Paisaje urbano de Málaga, Plaza de la Aduana. A) Casas adheridas a la Alcazaba, 1930 ca. Fuente: A.M.M. y B) Plaza de la Aduana con el Museo de Málaga en la actualidad. Fuente: Miguel Angel Escalona en: https://www.pinterest.es/pin/410249847285079666/

diante el uso de éstas no resulta tan fácil adquirir en estas edades (Conesa, 1998: 171). Tal y como indica Clara Tamayo "El lenguaje es cultural, es una convención que hay que aprender. Lo mismo que una lengua se aprende en una comunidad lingüística, la lectura de las imágenes se aprende en el contexto de una cultura" (Tamayo, 2020: 4).

La expresión artística ha sido siempre una necesidad innata de los seres humanos para expresarse y comunicar a sus iguales sus pensamientos, sentimientos o emociones. Dicha necesidad se canaliza en los niños de manera espontánea, después de la verbalización del pensamiento. Sin embargo, en un mundo monopolizado por los canales digitales, las imágenes inundan nuestra realidad cotidiana y resulta cada vez más necesaria una pedagogía de la imagen, puesto que el desconocimiento del lenguaje audiovisual se traduce en indefensión comprensiva ante los impactos emotivos que produce la imagen: "Una educación integradora debería conciliar la palabra y la imagen, lo personal y lo social, lo emotivo y lo reflexivo, lo inconsciente y lo consciente" (Ferrés, Are y Calero, 2005).

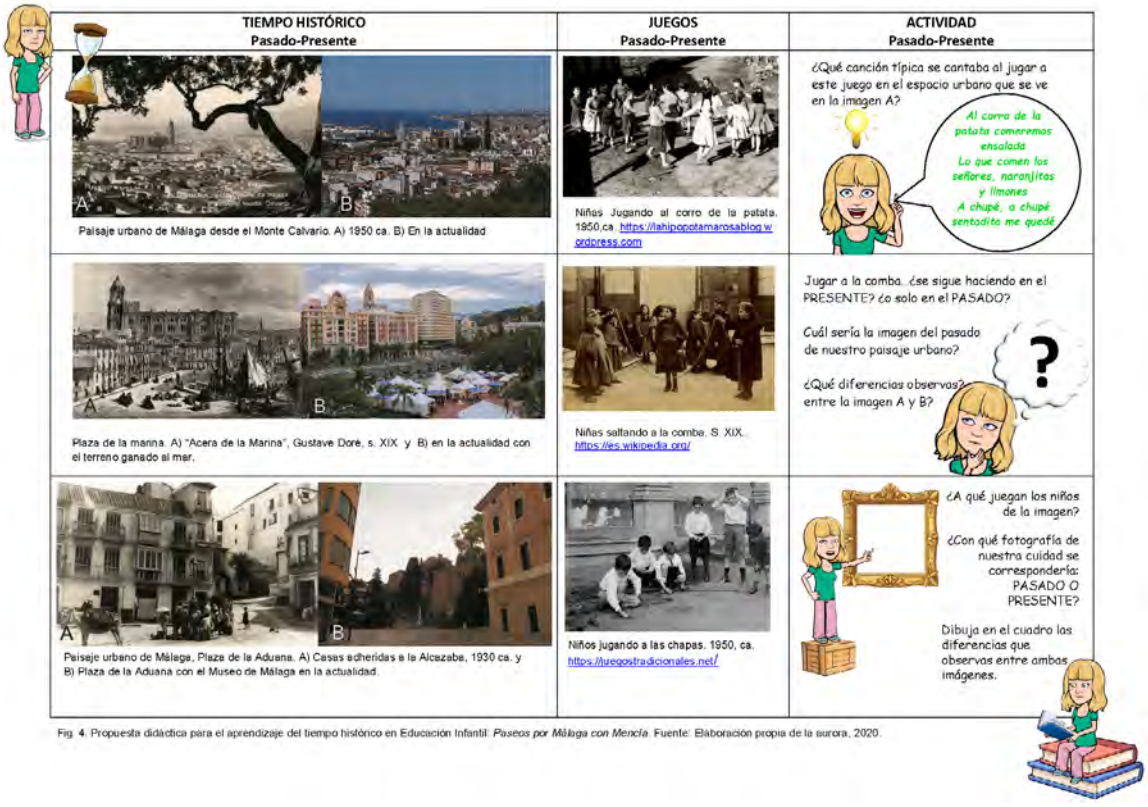


Fig. 4 - Propuesta didáctica para el aprendizaje del tiempo histórico en Educación Infantil: Paseos por Málaga con Mencía Fuente: Elaboración propia de la aurora, 2020.

Nuestra propuesta: "*Paseos por Málaga con Mencía*" trataría de acercar al conocimiento del tiempo histórico para lograr la sensibilización del alumnado mediante el comprensión de imágenes del patrimonio y del paisaje urbano local, así como de otras manifestaciones culturales asociadas a ambos, y formarles en las diferencias humanas que provocan emociones. A través de sus vivencias cotidianas y las relaciones con otros niños, el alumno tomará conciencia de la existencia de grupos sociales próximos y de su pertenencia a ellos, donde la familia, la escuela y el barrio asumen esencial protagonismo (Calderón, 2018: 113).

Una niña, Mencía (en la que nos niños se reconocerán) mostrará diferentes imágenes, tomadas en diferentes períodos históricos, del paisaje urbano de la ciudad de Málaga *(Figs. 1, 2 y 3)*. El principal objetivo es comparar pasado y presente, a través de una serie de actividades que los niños y niñas tendrán que realizar con ayuda del docente. Los hilos conductores de la propuesta didáctica sintetizada en un cuadro *(Fig. 4)* son los siguientes:

- Aproximación al conocimiento del tiempo histórico.
- Reconocer la propia identidad a través del patrimonio local y el entorno próximo (en qué medida somos actualmente producto de nuestro pasado).
- Observar, comparar y razonar a través de tareas cognitivas y lúdicas: uso de la imagen, el juego y la música.
- Expresar emociones a través de diferentes lenguajes.
- Participar del trabajo en equipo.
- Empatizar aceptando la diversidad (opiniones y actitudes).
- Respetar normas.

4. CONCLUSIONES Y RESULTADOS ESPERADOS

El patrimonio local y el paisaje urbano como recursos didácticos, posibilitan la percepción del espacio y el tiempo como referentes reconocibles de un modo holístico. Ambos representan elementos potencialmente experimentables desde los puntos de vista cognitivo, social y emocional, algo enormemente útil para trabajar la enseñanza-aprendizaje del tiempo histórico.

Mediante actividades lúdicas íntimamente conectadas con el currículo, el alumnado se encontraría inmerso en el juego y no se daría cuenta de que está asimilando conocimientos. Además de trabajar las competencias básicas, y de forma especial, el conocimiento e interacción con el medio físico, se promueve el aprendizaje por descubrimiento, sentando las bases del desarrollo posterior personal y social de los niños y niñas. En función de los óptimos resultados obtenidos en la experiencia del Colegio Sagrado Corazón, Fundación Spínola de Málaga, es reseñable que los niños y niñas reconocieron años después los lugares visionados/visitados y los datos relacionados con estos, comenzando a construir su propia noción de tiempo histórico, aunque lógicamente muy lejos de su correcta inserción en la Historia. En cualquier caso, queda mucho por investigar. No cabe duda de que planteamos una propuesta que requiere un proceso de investigación exhaustivo. Por ejemplo, llevando a cabo y evaluando el mismo proyecto en diferentes centros/contextos mediante rúbricas, podríamos tener la opción de comparar resultados, lo que nos conduciría a poder realizar valoraciones y aportaciones en el marco de investigación educativa.

Los resultados que esperamos obtener con la puesta en marcha de nuestra propuesta didáctica, pasan por establecer contacto con el patrimonio artístico local – y por ende, con su paisaje urbano- así como que los niños y niñas conozcan tradiciones populares mediante el juego y la música. De este modo, el proceso de enseñanza-aprendizaje del tiempo histórico se implementaría y, asimismo, se construiría un aprendizaje efectivo que traduciría en el compromiso del alumnado con un legado cultural que aprenderían a comprender y asimilar, gracias a la adaptación de los contenidos a sus edades y necesidades, educando en el compañerismo y garantizando la empatía, el respeto y apoyo mutuo.

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA HERNANDO, A. M. (2016). *Didáctica de las Ciencias Sociales en Educación Infantil.* Madrid: Síntesis.

ASENJO RUBIO, E.: *Urbs Picta. El legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*, Málaga, Universidad, 2008.

CALDERÓN ROCA, B. (2007): “Más allá del patrimonio arquitectónico: la ciudad histórica como imagen simbólica de una identidad cultural en construcción”, en *Isla de Arriarán*, nº XXIX, pp. 81-98.

CALDERÓN ROCA, B. (2011): "Notas acerca de lo monumental y lo cotidiano. Interpretación de los paisajes urbanos desde el punto de vista turístico", en *Norba-Arte*, vol. XXXI, 2011, pp. 219-234.

CALDERÓN ROCA, B. (2012): "El paisaje urbano entre tradición y contemporaneidad: gestión sostenible y conservación de la identidad cultural en las ciudades patrimonio de la humanidad", en *Ciudades Históricas Patrimonio Mundial (Actas del II Congreso Internacional "Ciudades Históricas Patrimonio Mundial", Córdoba, 23 al 26 de abril de 2012),* Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Patrimonio, Casco Histórico y Naturaleza, Universidad de Córdoba, Aula de Patrimonio Histórico, pp. 302-319.

CALDERON ROCA, B. (2014): "Viajeros ilustrados en el siglo XXI: Difusión de los valores patrimoniales del paisaje urbano de Málaga como producto turístico", en CAMACHO MARTÍNEZ, R.; ASENJO RUBIO, E. (coord.): *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy: Arte, patrimonio y turismo,* Málaga, Servicio de Programas del Ayuntamiento de Málaga; Observatorio de Medio Ambiente Urbano (OMAU), pp. 245-262.

CALDERON ROCA, B. (2018): "La ciudad educadora". Instrumentos didácticos para el aprendizaje del entorno social y cultural en Educación Infantil mediante proyectos educativos: el ejemplo de Málaga romana". En López Torres, E.; García Ruiz, C. R. y Sánchez Agustí, M. (coords): *Buscando formas de enseñar: investigar para innovar en didáctica de las Ciencias Sociales,* Valladolid, Asociación Universitaria de Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales (AUPDCS) : Universidad de Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 895-906.

CARABALLO PERICHI, C. (1992): "El lugar del trabajo: Parte integral de la memoria histórica". En *Dana, Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n. 31-32, Instituto Argentino de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, pp. 91-92.

CONESA, F. (1998). *Filosofía del Lenguaje*. Barcelona: Herder.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE).

Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre para la la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE).

MADERUELO, J. (2000): "El Paisaje como arte". *La intervenció en el paisatge: Claus per a un debat. La intervención en el paisaje: claves para un debate*, Universitat de Girona, Gerona.

ESTEPA GIMÉNEZ, J., DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, C. y CUENCA LÓPEZ, J.M. (1998). "La enseñanza de valores a través del patrimonio". En *Los valores y la didáctica de las ciencias sociales. Actas del IX Simposium de didáctica de las ciencias sociales* (pp. 327-336), Lleida: Universitat de Lleida-Asociación Universitaria del Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales.

FERRÉS, J., ARE, M. Y CALERO, J. (2005). *Nuevas tecnologías, globalización y migraciones.* Barcelona: Escadibui.

GIL ALEJANDRE, J. Y RIVERO GRACIA, P. (2014). "Somos romanos. Análisis de una experiencia de trabajo por proyectos en Educación Infantil". En *Clío: History and History Teaching* n. 40 . Disponible en http://clio.rediris.es/ (última consulta: 15 de junio de 2020).

GONZÁLEZ MONFORT, N. (2008). **"**Una investigación cualitativa y etnográfica sobre el valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural". En *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación,* n. 7, pp. 23-36.

HERNÁNDEZ CERVANTES, L. (2014). **"**La enseñanza y el aprendizaje del tiempo histórico en la Educación Infantil. Las representaciones sociales y la práctica docente de una estudiante de maestra de Educación Infantil". En *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, n. 13, pp. 31-39

HERNÁNDEZ CERVANTES, L. y PAGÈS BLANCH, J. (2016). "¿Cómo enseñar historia y ciencias sociales en la educación preescolar?" En *Revista mexicana de investigación educativa,* vol. 21, n. 68, pp. 119-140.

LOZANO LÓPEZ, E. (2013). "Patrimonio, Arte y Didáctica de las Ciencias Sociales". En Análisis y reflexiones sobre una estrategia de aprendizaje en el marco de innovación docente. *Clío*, n. 39. Disponible en http://clio.rediris.es. (última consulta: 15 de junio de 2020).

MIRALLES MARTÍNEZ, P. Y RIVERO GRACIA, P. (2012). "Propuestas de innovación para la enseñanza de la historia en Educación Infantil". En *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado,* n. 15 (1), pp. 81-90. Disponible en: http//www.aufop.com. (última consulta: 15 de junio de 2020).

PÁEZ, D. D. Y ADRIÁN, J. A. (1993). *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid: Fundamentos.

Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación Infantil.

RIVERA BLANCO, J.: "Paisaje y Patrimonio", *Actas del X Congreso Internacional CICOP 2010*: *Rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación. Perspectivas contemporáneas y nuevas dimensiones del patrimonio*, Chile, 2010 Disponible en: http://www.academia.edu/10794242/Paisaje_y_patrimonio (última consulta: 15 de junio de 2020).

TAMAYO DE SERRANO, C. (2012): "La estética, el arte y el lenguaje visual". En *Palabra clave,* Nº. 7, 2002. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2915897 (última consulta: 15 de junio de 2020).

EL VALOR DE LAS CIUDADES PATRIMONIO MUNDIAL EN PELIGRO Y SU PROCESO DE DESARROLLO

The Value of World Heritage Cities in Danger and their development process

Concepción Foronda-Robles
Universidad de Sevilla
foronda@us.es

Maria Rojas-Pavón
Universidad de Sevilla
marrojpav@alum.us.es

Resumen

En la actualidad, existen amenazas que comprometen la continuidad de las Ciudades Patrimonio Mundial. Los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) hacen referencia a la importancia de la cultura para la cual la protección de estos bienes es fundamental. La UNESCO hace una llamada internacional sobre ellos creando la Lista del Patrimonio Mundial en peligro. El objetivo del trabajo es analizar la realidad de las 16 ciudades vivas Patrimonio Mundial situadas en la lista en peligro, analizando los criterios que dan valor a estos espacios y el desarrollo que han presentado las mismas en su proceso de crecimiento. Para este estudio se han empleado diversas fuentes secundarias proporcionadas por la UNESCO. Aunque cada una de las ciudades presenta una situación única y atestigua su valor universal con diferentes criterios, la mayoría parecen haberse desarrollado siguiendo un modelo integrado. A pesar de que sus características son muy variadas, gran parte de estas ciudades son de origen islámico y están sumidas en problemas políticos e incluso conflictos armados. Es esencial para lograr un desarrollo sostenible de estas ciudades contar con la implicación tanto de agentes públicos como de la comunidad local evitando así perder su identidad. La ayuda de organizaciones internacionales competentes como UNESCO puede ser valiosa.

Palabras clave

Ciudad, Patrimonio Mundial en peligro, modelos, centro histórico, criterios.

Abstract

Nowadays, there are threats that compromise the continuity of World Heritage Cities. The Sustainable Development Goals (SDG) mark the importance of the culture for which the protection of these properties is essential. UNESCO makes an international call on them with the creation of the List of World Heritage in danger. The aim of the work is to analyse the actual situation of the 16 living World Heritage Cities located on the List in danger, analysing the criteria that give value to these spaces and the development that they have presented in their growth process. Various secondary sources provided by UNESCO have been used for this study. Although each of the cities presents a singular situation and testifies its outstanding universal value with different criteria, it seems that the most of them have developed following an integrated model. Despite the fact that their characteristics are very diverse, a large part of these cities are of Islamic origin and have political problems and even armed conflicts. It is essential for the sustainable development of these cities to have the involvement of public agents and the local community avoiding lose their identity. The help of competent international organizations such as UNESCO can be valuable.

Keywords

City, World Heritage in danger, models, historic centre, criteria.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que la ONU creó en la Agenda 2030 y su concreción en 169 metas, hay cabida para tratar la importancia en el desarrollo de la cultura y el patrimonio (Hosagrahar et al., 2016). En ese sentido, los Patrimonios Mundiales son esenciales y toman protagonismo en las Ciudades y Comunidades Sostenibles (ODS 11) que los alojan. La meta más específica que referencia a los mismos es la 11.4. haciendo hincapié en "defender y gestionar el patrimonio cultural y natural del mundo" (ONU, 2015). La sostenibilidad de estos lugares no se contempla sin un respeto absoluto por la cultura que estos bienes representan. Un entorno sostenible y respetuoso con el medio ambiente y con su sociedad favorece el cuidado y la conservación de estos bienes tan vulnerables, en ocasiones, en peligro de desaparecer.

Actualmente, los problemas en la conservación del patrimonio urbano se deben a una serie de razones:

1. Al rápido crecimiento urbanístico que ha transformado las ciudades, lo que ha planteado amenazas persistentes a los bienes y valores del patrimonio en las zonas históricas (Beall y Fox, 2009; Said, 2018). Este crecimiento desenfrenado ha ocasionado el deterioro de los entornos, incluso destruyendo el patrimonio construido, la artesanías e industrias creativas (Okazaki, 2011).

2. En algunas comunidades, estos conflictos han derivado en cambios demográficos significativos con las poblaciones de migrantes y refugiados dentro y alrededor de propiedades icónicas del patrimonio (Janssen et al., 2014; Turner y Tomer, 2013).

3. Los procesos de globalización han generado una mayor homogeneización y estandarización, poniendo en riesgo la identidad y la memoria del sistema urbano. Smith (2006) considera como la preservación del entorno histórico permite la continuidad de la identidad territorial. Esto muestra cómo los entornos históricos y su preservación incluso alientan el orgullo local. Esta comprensión del lugar se basa en el entorno histórico, sus características y su rol social (Amin, 2018).

4. El overtourism a sitios y ciudades patrimoniales ha exacerbado los conflictos entre las culturas globales y las prácticas locales en torno al patrimonio cultural. Así la mercantilización acelera los cambios sociales entre residentes y turistas. En algunas ciudades históricas, la presión para preservar el patrimonio en beneficio de los turistas obstaculiza el desarrollo inclusivo y sostenible para las comunidades locales, marginado sus necesidades (García et al., 2019). Incluso, la desaparición y la devaluación de los medios de vida tradicional y el patrimonio tangible han dado como resultado barrios patrimoniales llenos de tiendas de souvenirs.

5. Otra complicación que acentúa esta situación es la planificación urbana inadecuada por parte de las administraciones públicas (Hosagrahar et al., 2016, 2017).

6. El aumento de los riesgos de desastres, relacionados con el cambio climático, se convertido en otra amenaza urgente (Giuliani et al., 2020; Turner y Singer, 2014). En el Marco de Sendai para la Reducción del Riesgo de Desastres 2015-2030 se adoptó el primer acuerdo importante de la Agenda 2030: reducir el riesgo para el patrimonio de los desastres naturales, pero también cómo el patrimonio, incluido el conocimiento ambiental integrado en el patrimonio cultural, es una fuente de reducción del riesgo de desastres y aumenta la resiliencia de las comunidades locales.

Las propiedades del patrimonio están amenazadas por peligros graves y específicos, como la amenaza de desaparición causada por el deterioro acelerado, público a gran escala o proyectos privados o proyectos de desarrollo rápido urbano o turístico; destrucción causada por cambios en el uso o propiedad de la tierra; alteraciones importantes debido a causas desconocidas; abandono por cualquier motivo; el brote o la amenaza de un conflicto armado o desastres naturales. El pertenecer a esta Lista no garantiza una administración efectiva, sino la integridad del sitio (Spalding, 2002). De hecho, el patrimonio no es fijo: puede crearse, conservarse, abandonarse, reemplazarse o, incluso, destruirse (Khalaf, 2018).

2. METODOLOGÍA

El objetivo del trabajo es analizar la realidad de las 16 ciudades vivas Patrimonio Mundial situadas en la lista en peligro, observando los criterios que dan valor a estos espacios y el desarrollo que han presentado las mismas en su proceso de crecimiento. Además, se ponen de manifiesto las diferentes culturas o vertientes artísticas que dan testimonio de su historia, de su evolución y posible integración. Se establecen modelos de funcionalidad, atendiendo al papel que asumen dichos bienes en la ciudad y en su sociedad.

La Lista del Patrimonio Mundial en peligro está compuesta por 53 bienes en 2020 (37 sitios culturales y 16 naturales). En los conjuntos urbanos hay tres categorías (UNESCO, 2008): las ciudades deshabitadas donde sólo quedan los testimonios arqueológicos; las ciudades históricas que continúan habitadas, pero que siguen evolucionando, lo que obliga a establecer políticas de conservación; y las ciudades nuevas del siglo XX, cuya organización urbana sigue siendo legible, pero su futuro es impredecible ante una posible evolución.

Los términos de “ciudad vieja “ y “ciudad histórica” suelen ser objeto de confusión ya que apuntan una diferenciación entre el tejido histórico construido y el contexto urbanizado más reciente. La ciudad histórica es la “zona urbana funcional, identificable y delimitada dentro de una ciudad contemporánea que se interrelaciona con otras zonas funcionales” (Romero, 2004). Por otro lado, los “centros históricos” son también puntos de controversia, pues algún autor opina que no puede haber más que uno y, otros defienden que por su carácter dinámico precisamente existen varios (Carrión, 2008). Sus límites suelen coincidir con los que tenía la ciudad antes de su proceso de expansión, por lo que se trata de la “ciudad vieja” (Coulomb, 2012). Así, tal y como apunta Conti (2015), el centro histórico es “un sector de la ciudad vinculado con su etapa inicial, que contiene espacios y conjuntos urbano-arquitectónicos que llegaron en muchos casos al siglo XX sin modificaciones sustanciales en su estructura física”.

En este trabajo nos centramos en las ciudades históricas que continúan estando habitadas las cuales, por sus características, coinciden con el Programa de Ciudades Patrimonio Mundial. Para ello, la propiedad declarada Ciudad Patrimonio Mundial cumple con alguna de las siguientes características (UNESCO, 2020):

- Ocupar casi la totalidad de la ciudad o ser parte significativa o representativa de la misma (centro, puerto, barrio, etc.).
- Ser asentamientos vivos que aún funcionan y que son testigo de cómo los bienes patrimoniales se entrelazan con la vida actual de la ciudad (conjuntos urbanos o grupos de edificios históricos, calles, mercados o barrios residenciales).

La lista resultante ha dejado un total de 16 ciudades en riesgo. De las cuales el 12,50% se sitúan en Europa y América respectivamente, 18,75% en África, y el 56,25% de Oriente Medio y Asia. Asimismo, el tiempo que llevan en esta lista es variado. Los bienes que llevan más de 15 años en esta lista son el 18,75% (Coro, Jerusalén y Zabid) y el 37,50% llevan entre 6-10 años (Alepo, Bosra, Damasco, Liverpool, Potosí y Tombuctú). En los últimos 5 años se han incorporado el 43,75% (Djenné, Ghadames, Hebrón, Saná, Shakhrisyabz, Shibam y Viena).

La fuente principal de información en el estudio han sido los informes oficiales de UNESCO tanto de inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial con los que se les otorgó la titularidad y definió cuáles son las características de estos bienes que les permiten cumplir con los criterios que UNESCO previamente impone para su aceptación, así como demás documentos generados en informes de estados de conservación de los Estados, Mission Reports, las evaluaciones de los órganos consultivos y cartografía de referencia.

Para el estudio se han establecido dos variables de interés: (1) los tipos de criterios que cumple cada lugar y sus vertientes artísticas en las que se han basado o de las que se han influenciado a estos bienes. (2) cómo les ha afectado a estos bienes la evolución de sus ciudades como consecuencia de las mutaciones socioeconómicas y culturales, para lo cual se han creado una serie de modelos de funcionalidad (integrado, continuo, conectado y aislado), y su vinculación con la sociedad, inspirados en el modelo de Epalza (1985).

3. RESULTADOS

3.1. Criterios y características de las Ciudades Patrimonio Mundial en peligro

Las 16 Ciudades Patrimonio en peligro se encuentran amenazadas por razones variadas, principalmente políticas, provocadas por la mala gestión de las autoridades públicas y/o por los conflictos bélicos. Por otro lado, el papel del centro histórico de estas ciudades tiene especial protagonismo y es que en ellos esencialmente se encuentran los bienes Patrimonio Mundial y, además, a partir de ellos ha crecido la morfología urbana que ha dado paso a la ciudad actual, si bien este proceso ha presentado comportamientos diferentes. Tan importante es conservar los centros históricos de las ciudades como asegurarse de que su gestión incluye planes de habitabilidad, conservando la totalidad de su esencia y vida, e impidiendo que terminen sumiéndose en un proceso de museificación.

Según el artículo II.D de las Directrices Operativas para la Implantación de la Convención del Patrimonio Mundial (UNESCO, 2008), toda propiedad ha de cumplir con al menos uno de los criterios de inclusión que UNESCO establece. Estos criterios tras la 6ª sesión extraordinaria del Comité del Patrimonio Mundial se fusionan en una lista única e integrada. En el Documento de Nara se unifica el patrimonio tangible e intangible. Asimismo, Nara+20 reconoce como los valores patrimoniales han evolucionado con esta globalización, y donde es fundamental la sostenibilidad y resiliencia (Orbaşli, 2015), y cada vez más la participación cívica de las comunidades (Khalaf, 2018).

En la Figura 1, se representa un resumen en el que se vincula a las Ciudades Patrimonio Mundial en peligro con las variables de análisis. En primer lugar, recoge los criterios que justifican el Valor Universal Excepcional de los bienes y, por otra parte, las características de los mismos como el estilo artístico, la funcionalidad, y el modelo que ha experimentado la ciudad histórica en su crecimiento (*Fig. 1*).

Ciudades Patrimonio en Peligro	País	Criterios	Estilo artístico	Funcionalidad	Modelo
Centro Histórico de Viena	Austria	ii, iv, vi	Medieval y Moderno	*(R)*	Integrado
Ciudad de Potosí	Bolivia	ii, iv, vi	Moderno	*(I)*	Continuo
Ciudad Vieja de Ghadames	Libia	v	Islámico	*(C)*	Aislado
Ciudades Viejas de Djenné	Mali	iii, iv	Islámico	*(C), (R)*	Conectado
Tombuctú	Mali	ii, iv, v	Islámico	*(C), (R)*	Integrado
Ciudad Vieja de Hebrón	Cisjordania	ii, iv, vi	Moderno	*(C), (R)*	Integrado
Ciudad Vieja de Jerusalén	Israel	ii, iii, vi	Clásico, Medieval e Islámico	*(P), (R)*	Integrado
Liverpool, Puerto Marítimo	UK	ii, iii, iv	Moderno	*(I), (C)*	Continuo
Ciudad Vieja de Alepo	Siria	iii, iv	Clásico, Medieval, Islámico y Moderno	*(M), (P), (C)*	Integrado
Ciudad Vieja de Bosra	Siria	i, iii, vi	Clásico, Medieval e Islámico	*(P), (C)*	Integrado
Ciudad Vieja de Damasco	Siria	i, ii, iii, iv, vi	Clásico, Medieval e Islámico	*(R), (M), (P)*	Integrado
Centro Histórico de Shakhrisyabz	Uzbekistan	iii, iv	Medieval e Islámico	*(C)*	Integrado
Coro y su Puerto	Venezuela	iv, v	Islámico	*(C)*	Conectado
Ciudad Histórica de Zabid	Yemen	ii, iv, vi	Islámico	*(C), (P), (M)*	Integrado
Ciudad Amurallada de Shibam	Yemen	iii, iv, v	Islámico	*(P)*	Aislado
Ciudad Vieja de Saná	Yemen	iv, v, vi	Islámico	*(P), (C)*	Integrado

Fig. 1 - Tabla. Criterios y características de las Ciudades Patrimonio Mundial en peligro. Fuente: Elaboración propia basada en la UNESCO (2020). Tipo de arquitectura: (I) industrial, (M) militar, (R) religioso, (P) político-administrativo, (C) comercial.

El principal valor que estas ciudades presentan es que disponen de monumentos sobresalientes de distintas etapas históricas, que han generado una planificación urbana característica, y están asociados a eventos o tradiciones vivas (criterios ii, iv y vi). Hasta el 25% de las mismas cumplen con este patrón.

La UNESCO especifica que el criterio vi debe estar preferentemente acompañado de algún otro que lo complemente: "estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una importancia universal excepcional" (UNESCO, 2008). Como se observa en la Figura 1, todos los lugares que cumplen con el criterio vi, cuentan con otro como, por ejemplo, el centro histórico de Viena, la ciudad vieja de Damasco o la ciudad de Potosí.

En lo que se refiere al resto de criterios recurrentes, el criterio ii atestigua un intercambio de valores humanos como sucede con la ciudad de Potosí, fuente de difusión de las nuevas formas de un adoptado estilo barroco incluyéndole influencias indias. Las ciudades viejas de Djenné cumplen con el criterio iii, dando testimonio de una tradición cultural o de una civilización como es el caso de preislámicas. El criterio iv es el que más se repite, ya que es ejemplo sobresaliente de un tipo de edificación, conjunto arquitectónico o paisaje, como son el caso de la ciudad militar ayyubí de Alepo o Tombuctú, símbolo de la edad dorada intelectual y espiritual de la dinastía Askia. El criterio vi exige la asociación a excepcionales eventos, tradiciones, creencias, obras, etc. La ciudad de Viena es mundialmente conocida por ser la capital europea de la música. Por tanto, la mayoría de los sitios inscritos cumplen con dos o tres criterios, el 25% y 62,5% respectivamente.

Los criterios v y i están presentes con menor recurrencia. El criterio v en Ghadames o en la ciudad vieja amurallada de Shibam testifica una sociedad tradicional adaptada a los cambios constantes en la agricultura debido a las recurrentes inundaciones causadas por su localización. Y el criterio i es sólo recogido por Bosra y Damasco, por representar una obra maestra humana; en el primer caso, el teatro de Bosra, y en el segundo, la Gran Mezquita Omeya de Damasco. Desde la Primavera Árabe, las organizaciones terroristas islámicas han propagado la violencia de proporciones catastróficas contra la vida civil, la infraestructura y el patrimonio cultural. Antes de 2011, Siria exhibía parte del patrimonio cultural con 12 sitios inscritos en la Lista Tentativa del Patrimonio Mundial y 6 sitios incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO que, a partir de 2013, se trasladan a la lista en peligro, entre las que se encuentra Alepo, Bosra y Damasco. A medida que el conflicto ha progresado, gran parte de estos sitios se han ido destruyendo (Chainoglou, 2019).

Desde otro punto de vista, el análisis de los estilos artísticos ha vislumbrado una menor presencia en estas ciudades de estilos clásico, medieval y moderno, acentuándose sobre todo la ciudad islámica. Esta ciudad está caracterizada por la reutilización de ciudades antiguas, vertebrándose en torno a la religión y el comercio, y convirtiéndose estas construcciones en el centro de la ciudad, en el que el protagonismo residía en la mezquita mayor o aljama como es el caso de la Gran Mezquita Omeya de Damasco o la Mezquita Al-Aqsa de Jerusalén; esto, junto a algunos elementos como los zocos, formaba la medina. En el exterior, barrios o arrabales, alcazabas, cementerios, baños, etc. vertebraban la ciudad.

En cuanto a la tipología de la funcionalidad de estas ciudades ha sido mayoritariamente comercial (75%) y político-administrativa (44%). En menor medida, ciudades religiosas (38%), militares e industriales (13% respectivamente). Las ciudades comerciales han representado un punto esencial de transacción para la historia. Es el caso de Shibam que se halla en el recorrido de las caravanas de la antigua Ruta del Incienso, de Liverpool cuyo puerto es símbolo de la emigración a América o de Tombuctú parte de la ruta comercial transahariana del sur. Las ciudades político-administrativas fueron puntos estratégicos referentes. La ciudad religiosa cristiana (Viena), islámica (Damasco y Tombuctú) o la conjunción de las tres religiones (Hebron, Djenné y Jerusalén) aportan al patrimonio gran riqueza, tanto cultural como espiritual, con magníficas representaciones y referencias de desarrollo arquitectónico. Esta misma característica ha suscitado también, en la cara opuesta, tensas situaciones y tensiones de los diferentes grupos de fieles llevándolas a peligrar en cuanto a la continuidad de sus monumentos.

La mayoría de las ciudades musulmanas fueron construidas en el interior, en la parte fértil de los terrenos del imperio musulmán, lejos de las costas debido a motivos de carácter defensivo, es el caso de Damasco, Alepo o Zabid. Asimismo, el caso de la ciudad industrial está representada por la industria de naturaleza minera (Potosí) y la portuaria (Liverpool).

3.2. Modelos funcionales

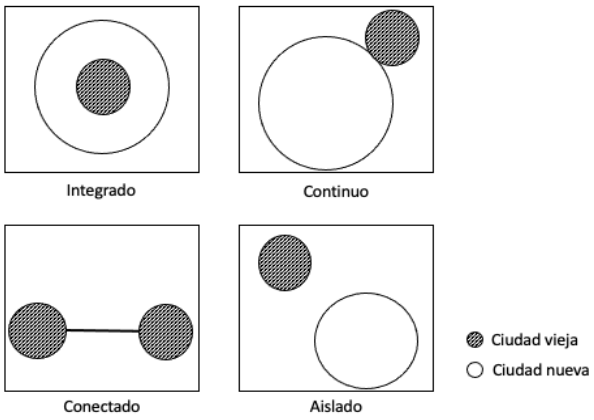


Fig. 2 - Modelos funcionales de desarrollo de las Ciudades Patrimonio Mundial en peligro. Fuente: Elaboración propia (2020)

De la ciudad primitiva a la actual, la urbe ha ido evolucionando y transformándose (*Fig.2*). Sin duda, las primeras intervenciones urbanas tratan de reformar la antigua ciudad, derribando las murallas y dando un espacio de expansión. Estas ciudades han cambiado su morfología integrando, en ocasiones, a la ciudad vieja, regenerándola, rehabilitándola y adaptándola a las nuevas exigencias, sin perder la idea de que fueron creadas para dar servicio y calidad de vida a sus habitantes (modelo integrado). Aunque en otras ocasiones, se abandona la ciudad vieja, y se diseña una ciudad nueva más sofisticada en su *continuum* (modelo continuo). En otras ciudades hay diversos espacios urbanos interconectados (modelo conectado) o incluso la ciudad vieja está alejada de la ciudad moderna (modelo aislado). Por ello, las ciudades históricas tienen numerosas dificultades, fundamentalmente a causa de la fragilidad de la trama urbana, su integración en la ciudad moderna, el uso que se le da a sus monumentos y cómo la habitan sus moradores.

De la diversidad de usos y actividades que conviven en los centros históricos deriva una acusada complejidad funcional que enriquece la vida urbana y le da singularidad. La problemática de los centros históricos es compleja y tiene bastantes elementos comunes: deterioro físico, precarias condiciones de habitabilidad, pérdida de vitalidad funcional, vaciamiento demográfico, degradación social, envejecimiento, infrautilización del espacio residencial, precario nivel de dotaciones y servicios.

3.2.1. Modelo integrado

La mayoría de las ciudades en peligro corresponden al modelo integrado (Alepo, Bosra, Damasco, Jerusalén, Hebrón, Saná, Shakhrisyabz, Tombuctú, Viena, Zabid). Asimismo, en ella puede haber distintos casos:

A. La ciudad casi íntegramente conservada y a la que no le ha afectado ningún fenómeno posterior, donde el bien coincide con el conjunto de la ciudad y de su entorno. El plano actual de Tombuctú es el del siglo XIX donde cinco barrios se reparten el espacio urbano rodeado de una muralla. Las mezquitas y los lugares sagrados desempeñaron un papel esencial en la difusión del islam en África. Su arquitectura tradicional es muy vulnerable a los cambios climáticos, con influencia de la desertificación antropogénica y las precipitaciones extremas. Por ello, la ciudad desarrolla la gestión participativa, iniciada por la Misión Cultural de Tombuctú, así la comunidad colabora en la restauración y mantenimiento de las mezquitas, y la continuidad de esta tradición representa un aspecto esencial de sus derechos culturales.

B. La ciudad que ha evolucionado, conserva la organización del espacio y estructuras características. En este caso, la parte histórica de Zabid prevalece sobre el entorno contemporáneo, éste último incluso instalado intramuros.

C. El centro histórico actual coincide con la ciudad antigua, aunque la ciudad haya crecido y se ha convertido en una ciudad moderna. En esta situación están las ciudades árabes de Alepo, Hebrón, Jerusalén, Damasco, Saná, y también la europea Viena, que a continuación se detallan.

   El centro histórico de Viena fue inscrito Patrimonio Mundial en 2001, por su núcleo medieval, bajo un asentamiento romano, y por los conjuntos barrocos. Sin embargo, las presiones econó-

micas siempre han impactado en el desarrollo urbano, bien por proyectos de renovación, peatonalización o restauración del parque inmobiliario. Aunque en la mayoría de las ocasiones este crecimiento se ha desarrollado en la ciudad nueva. Sin embargo, en 2017 ingresa en la Lista en peligro debido al proyecto Heumarkt Neu (Hotel Intercontinental / Club de patinaje sobre hielo / Área Konzerthaus), situado dentro del área patrimonial y con un impacto visual negativo. La sociedad local apoya dicho rediseño y los problemas patrimoniales apenas son valorados.

La ciudad vieja de Hebrón, centro espiritual y lugar de peregrinación para judíos, cristianos y musulmanes, se convirtió en 2017 en Patrimonio Mundial en peligro, ya que la UNESCO consideró que estaba en riesgo debido a la ocupación israelí. Creencias y tradiciones han sido la base de su estilo de vida, que ha generado un intercambio cultural a lo largo de los siglos. Aunque en el periodo otomano, la ciudad se extendió a áreas circundantes y atrajo nuevas edificaciones elevando la altura de la vivienda, la morfología de la ciudad mameluca ha persistido en la organización jerárquica de los barrios, repartidos entre grupos étnicos, religiosos o profesionales. El casco antiguo representa un excelente ejemplo de comunidad construido alrededor del intercambio de valores humanos. Por tanto, la planificación urbana del casco antiguo de Hebrón es un mapa de relaciones sociales de sus habitantes.

Jerusalén es considerada una ciudad sagrada por las tres grandes religiones monoteístas. Sin embargo, la coexistencia de estos colectivos religiosos lo complica, ya que se superponen conflictos nacionales, políticos y religiosos, difíciles de resolver. Aunque el gobierno israelí apoya la libre práctica de las religiones, en la Ley de Protección de los Lugares Santos existe una discriminación legal y estatal contra los no judíos.

La morfología que han desarrollado las ciudades de Siria es bien distinta, aunque comparten el modelo continuo. La guerra civil, desde 2011, ha destruido su patrimonio, unido al decrecimiento demográfico, bien por los abatidos en la misma como la salida de millones de refugiados. En el caso de Damasco, su historia político-administrativa ha sido clave en la forma de una ciudad, que se ha tenido que ir regenerando y adecuando a las diversas culturas que dominaron su territorio. Sin embargo, se ha producido una importante segregación entre la vida cotidiana de quienes habitan en la ciudad nueva, occidentalizada y, la propia mercantilización turística que se ha realizado en la ciudad vieja. Por otro lado, la ciudad vieja es el centro histórico de Alepo, presidido por la Ciudadela. Sin embargo, ésta fue creciendo ante la necesidad de construir nuevos barrios con características étnicas y religiosas distintas, por las repetidas invasiones e inestabilidades políticas. Esta ciudad ha sido siempre lugar donde convergían rutas comerciales, de tal modo que la artesanía tradicional y las actividades comerciales continúan siendo un componente vital. Así el Plan Maestro de Recuperación (2018) pretende mejorar las zonas de alto interés económico con la rehabilitación del zoco y tiendas, de acuerdo con el sistema tradicional de arquitectura.

En el caso de la ciudad vieja de Saná, a pesar del rápido proceso de urbanización y modernización, la mayor parte del tejido histórico de la ciudad y su patrimonio arquitectónico se ha conservado, si se compara con otras Ciudades Patrimonio del mundo árabe y las raíces culturales aún siguen vivas (Pini, 2008).

D. O cuando la ciudad histórica constituye un estado residual, y sólo quedan en pie algunos edificios representativos del conjunto desaparecido. Nos referimos, por un lado, a cómo la ciudad moderna de Bosra creció sobre la vieja, pero tras los conflictos bélicos, se ha convertido en un sitio arqueológico, donde sólo el 19% de sus hectáreas se encuentran en buen estado de conservación, según el Informe de Evaluación de Daños (UNESCO, 2019). O por otro, como el centro histórico de Shakhrisyabz, desde 2016, entra a formar parte de la Lista negra debido a la destrucción de edificios que afecta a la zona central de los barrios medievales y a la construcción de equipamientos modernos, en particular hoteles y edificios que han causado cambios irreversibles en la ciudad. Todo ello, está generando una desvinculación de los monumentos y deberían volver a conectarse al tejido urbano, para así cumplir con las condiciones de autenticidad e integridad del urbanismo Temurid dentro del centro histórico, y garantizar una ciudad viva.

3.2.2. Modelo continuo

Las ciudades que siguen un modelo continuo son Potosí (Bolivia) y Liverpool (Reino Unido). El Cerro Rico permitió la creación de un centro de población minera, metalúrgica y comercial, por tanto, Potosí, nació como asentamiento minero, siendo declarado Patrimonio Mundial en 1987, por sus evidencias de esta actividad y por la arquitectura colonial, cuna del barroco mestizo. Sin embargo, en 2014 entró a formar parte de la lista en peligro por operaciones mineras descontroladas que hacen peligrar al Cerro Mágico.

El Puerto Marítimo Mercantil de Liverpool es otro caso aledaño a la ciudad, ya que su Patrimonio en Peligro (desde 2012) comprende seis sectores del centro histórico y la zona portuaria, lo que refleja su historia comercial mundial. Las principales amenazas de este sitio son los proyectos urbanísticos que podrían causar una fragmentación y aislamiento visual, con el desarrollo del proyecto Liverpool Waters con una superficie de 60 has., para la creación de un nuevo distrito de uso mixto (torres residenciales, terminal de cruceros, nuevas infraestructuras viales o estadio de futbol). Parece ser que la ciudad sigue el mismo camino que el excluido Valle del Elba en Dresde (Alemania) en el que primó el desarrollo económico sobre la protección del patrimonio. En este caso, el alcalde de Liverpool considera que ciertos proyectos de desarrollo son más importantes que el patrimonio y es que este proyecto supondrá trabajo, vivienda e infraestructuras lo que favorecerá a la población y la situará de su parte.

3.2.3. Modelo conectado

Otro modelo son los bienes patrimoniales conectados funcionalmente, donde se produce una interconectividad cultural como en el caso de los sitios arqueológicos de las ciudades viejas de Djenné, o económica, siendo significativo el vínculo entre la ciudad de Coro y su puerto.

Las ciudades viejas de Djenné simbolizan la arquitectura preislámica en el África subsahariana. Estos sitios amenazados desde 2016 peligran tanto por fenómenos naturales como antropogénicos (erosión hídrica y eólica, saqueo, desarrollo urbano descontrolado, etc.). Por ello, ha sido necesario desarrollar un Plan de Gestión y Conservación para el periodo 2018-2022. Esta arquitectura de tierra que ha sufrido alteraciones estéticas, aunque está siendo rescatada con la ayuda de *Djenne Patrimoine*, que promueve el papel de las comunidades en la gestión del patrimonio. Hoy la protección de este patrimonio depende de multitud de partes interesadas, sin embargo, la intervención internacional se preocupa más por la propia restauración, y descuida el contexto social (Brunet-Jailly y Scherrer, 2017).

Coro y La Vela de Coro son las dos áreas que forman parte de este Patrimonio en peligro desde 2005, y que están a una distancia de 12 km. Coro y su puerto conserva su influencia española. Sus edificios mantienen su conformación espacial, estructural y constructiva de barro (adobe y zarzo). Además, una gran cantidad de artesanos certificados por la UNESCO siguen utilizando dichas técnicas de construcción. Por medio de una participación activa de la comunidad organizada en asociaciones autogestionadas de vivienda, algunos artesanos se han ido consolando creando microempresas. Es por eso que las cualidades del sitio reflejan el espíritu y la sensibilidad de su evolución histórica. En cambio, la principal batalla es el cambio climático que causa daños significativos a la arquitectura, principalmente por la baja resistencia de los materiales a la humedad y su vulnerabilidad ante las fuertes lluvias.

3.2.4. Modelo aislado

La última modelización es la que corresponde a ciudades históricas que se encuentran separadas de la ciudad actual. En este caso se ha considerado a Ghadames, ciudad que en la década de los años 1990 es abandonada por decisión del gobierno para proporcionar mayor calidad de vida a sus habitantes. En cambio, en Shibam aún vive unas 7000 personas en la ciudad vieja amurallada, aunque se haya desarrollado la nueva ciudad independientemente.

La ciudad vieja amullada de Shibam es el ejemplo más arcaico de la planificación urbana vertical. El diseño denso de Shibam expresó una respuesta urbana a la necesidad de refugio y protección de las familias rivales, así como a su prestigio económico y político. La arquitectura doméstica de gran altura es producto del sistema tradicional familiar, lo que con el paso del tiempo genera impacto visual que

surge de la llanura aluvial del wadi. Como tal, la antigua ciudad y su emplazamiento constituyen un excelente ejemplo de asentamiento humano, uso del suelo y planificación, una ciudad vieja desintegrada de la ciudad nueva, bien por el escarpe montañoso y las murallas, como por el río wadi Ḥaḍramaut y las carreteras que lo separan. Los ataques terroristas y las guerras están dificultado la conservación de esta ciudad, y en peligro desde 2015 busca apoyo en la comunidad internacional.
La morfología urbana de la ciudad vieja de Ghadames está formada por un sistema de anillos concéntricos: la ciudad, el oasis y la muralla. En contraste, la ciudad nueva construida para mejorar la calidad de vida de sus habitantes, ignora la arquitectura vernácula sostenible, y se construye en las décadas de 1970 y 1980, utilizando un diseño urbano básico y evitando las técnicas climáticas adaptadas (arquitectura del velo, tejido urbano compacto, el agua eje de la ciudad o elementos termoestructurales resistentes) empleadas en la vieja. Hoy la ciudad vieja, aunque no está habitada, sigue siendo un sitio de reunión para celebrar el festival folklórico internacional, que está considerado como uno de los acontecimientos turísticos más importantes de Libia (Abufayed et al., 2005).

4. CONCLUSIONES

Una de las principales causas por las que las Ciudades Patrimonio Mundial están en peligro es generada por el proceso natural de expansión de las mismas. El crecimiento urbanístico descontrolado, sin planificación e irresponsable puede suponer una condena para la ciudad tradicional. Además, otros aspectos como la globalización pueden terminar por arrebatar a esas ciudades su identidad. Aunque, como se ha comprobado, cada ciudad dentro de sus propias características ha presentado una evolución diferente según su proceso de expansión, el más común ha sido el modelo integrado.

En este sentido, es de imprescindible importancia tener presente la involucración tanto de las autoridades como de la comunidad local en la preservación de la ciudad histórica sin perder de vista la asistencia de las organizaciones internacionales competentes en patrimonio. Con actividades como la implementación de programas de restauración de edificios, talleres, reuniones comunitarias, programas de sensibilización y llamamientos de rescate y restauración; el futuro de la ciudad puede tornarse en sostenible.

BIBLIOGRAFÍA

ABUFAYED, A.; RGHEI, A.; ABOUFAYED, A. (2005), “Urban planning and architecture of the historic city of Ghadames, Libya: lessons from the past for cities of the future”. *WIT Transactions on The Built Environment*, 83, pp. 3-14.

AMIN, H. M. (2018), “The impact of heritage decline on urban social life”. *Journal of Environmental Psychology*, *55*, pp. 34-47.

BEALL, J.; FOX, S. (2009), *Cities and development*. Routledge.

BRUNET-JAILLY, J.; SCHERRER, O. (2017), “Protecting architectural heritage in Djenné: a civil society point of view”. *Journal of African Cultural Heritage Studies*, pp. 72-94.

CARRIÓN, F. (2008). “Policentralidad: esencia de la ciudad plural”. *Centro-h, (2)*, pp. 7-9.

CHAINOGLOU, K. (2019), “Destruction and reconstruction of cultural heritage in eastern mediterranean: from cultural genocide to war crimes and crimes against humanity”. *The New Eastern Mediterranean* pp. 113-138. Springer, Cham.

CONTI, A. L. (2015), “La conservación y la gestión de las ciudades históricas desde la perspectiva del Paisaje Urbano Histórico”. *Encuentro Internacional “El Paisaje Urbano Histórico como herramienta del desarrollo urbano sostenible”.*

COULOMB, R. (2012), “El turismo frente a los retos de la integralidad y la sustentabilidad en las ciudades históricas”. *X Encuentro sobre Manejo y Gestión de Centros Históricos: La sostenibilidad económica del centro histórico, una responsabilidad compartida. La Habana Vieja.*

EPALZA, M. (1985), “Un modelo operativo de urbanismo musulmán”. *Sharq Al-Andalus*, n.Q 2, pp.137-149.

GARCÍA, M.; BAIDAL, J. I.; MENDOZA, S. (2019), “Overtourism in urban destinations: the myth of smart solutions” *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 83, 2830, pp. 1-38 https://doi.org/10.21138/bage.2830

GIULIANI, F.; DE FALCO, A.; CUTINI, V. (2020), "The role of urban configuration during disasters. a scenario-based methodology for the post-earthquake emergency management of Italian historic centres". *Safety Science*, 127, 104700.

HOSAGRAHAR, J. (2017), "A history of heritage conservation in city planning". *The Routledge Handbook of Planning History*, pp. 441-455. Routledge.

HOSAGRAHAR, J.; SOULE, J.; GIRARD, L. F.; POTTS, A. (2016), "Cultural heritage, the UN sustainable development goals, and the new urban agenda". *Bollettino Del Centro Calza Bini*, 16 (1), pp. 37-54.

JANSSEN, J.; LUITEN, E.; RENES, H.; ROUWENDAL, J. (2014), "Heritage planning and spatial development in the Netherlands: changing policies and perspectives". *International Journal of Heritage Studies*, 20 (1), pp. 1-21.

KHALAF, R. W. (2018)," A proposal to apply the historic urban landscape approach to reconstruction in the World Heritage context". *The Historic Environment: Policy & Practice*, 9 (1), pp. 39-52.

OKAZAKI, R. (2011), "Deterioration of Heritage by Informal Urbanization in Mekelle, Ethiopia". *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 10 (2), pp. 343-350.

ONU (2015). *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. Organización de las Naciones Unidas, Nueva York.

ORBAŞLI, A. (2015), "Nara+ 20: a theory and practice perspective". *Heritage & Society*, 8 (2), pp.178-188.

PINI, D. (2008), *The inventory of the historic city of Sana'a. A tool for urban conservation*. UNESCO.

ROMERO, C. (2004), "Patrimonio, turismo y ciudad". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio*, (9), pp. 16-21.

SAID, S. Y. (2018), "Urban Regeneration and Conservation of Historic Areas in Malaysia". *Asian Journal of Behavioural Studies*, 3 (11), pp. 201-210.

SMITH, L. (2006), *Uses of heritage*. Londres, Reino Unido; y Nueva York: Routledge.

SPALDING, M. (2002), "The World Heritage List- the best of all worlds?". *Parks*, 12 (3), pp. 50-57.

TURNER, M.; SINGER, R. (2014), "Urban resilience in climate change". *Climate change as a threat to peace: Impacts on cultural heritage and cultural diversity*, Peter Lang International Academic Publishers. pp. 63-82.

TURNER, M.; TOMER, T. (2013), "Community participation and the tangible and intangible values of urban heritage". *Heritage & Society*, 6(2), pp. 185-198.

UNESCO (2008), *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial.* WHC. 08/01. http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf

UNESCO (2019), *Damage assessment report. Bosra Ancient City. Aftermath of the war*. Contract n4500393203 / task 1ª

UNESCO (2020), *World Heritage Cities Programme*. Consultado el 03/04/2020, extraído de (https://whc.unesco.org/en/cities/).

VOLTAJE (SALÓN DE ARTE Y TECNOLOGÍA) - ARTE DIFERENTE PARA UNA CIUDAD DIFERENTE

Voltaje (Art and Technology Salon) a different kind of art for a different city

Carmen Gil Vrolijk

Universidad de los Andes - Curadora Voltaje (Salón de Arte y Tecnología) Bogotá, Colombia

cgil@uniandes.edu.co

Resumen

Voltaje (Salón de Arte y Tecnología), es un evento que se lleva a cabo en Bogotá, Colombia, desde el año 2014 y que se ha convertido en un referente a nivel nacional e internacional de las dinámicas constantes que se generan alrededor de las relaciones entre Arte, Ciencia y Tecnología. El salón es una muestra que busca dar un panorama de la forma en la que diferentes artistas exploran, cuestionan, enfrentan y asumen las múltiples relaciones existentes entre arte y tecnología. Es también una iniciativa cultural, creada para dar a conocer a un público amplio este campo, en el cual Colombia ha sido un país pionero a nivel latinoamericano desde la década del 70. El salón se ha llevado a cabo en dos sedes que no albergaban ningún tipo de actividad cultural previa. La comunicación busca reflexionar en torno a la necesidad de crear circuitos y espacios alternativos para el arte emergente y de nuevas tecnologías que no tiene cabida en museos o galerías tradicionales, a su vez, estos circuitos generan dinámicas urbanas que reactivan y resignifican diversos lugares de la ciudad, mientras descentralizan prácticas artísticas y culturales apelando a un público masivo.

Palabras clave

Arte y tecnología, arte, gestión cultural, espacio social.

Abstract

Voltaje (Art and Technology Salon), is an event that has been held in Bogotá, Colombia, since 2014 and has become an international benchmark for the constant dynamics that are generated around the relationships between Art, Science and Technology. The Salon is an exhibition that provides a panorama of the way in which different artists explore, question, confront and assume the multiple relationships that exist between art and technology. It is also a cultural initiative, created to make this field known to a wide audience, in which Colombia, has been a pioneer country in Latin America since the 1970s. The show has been held in two venues that did not host any previous cultural activity. This paper reflects on the need to create alternative circuits and spaces for emerging and new media creation, that has no place in traditional museums or galleries. Also, these initiatives generate urban dynamics that reactivate and redefine alternative places while de-centralizing artistic and cultural practices appealing to mass audiences.

Keywords

Art and technology, cultural management, social spaces.

1. LA CULTURA DE LA ERA DIGITAL Y SUS ESPACIOS

La cultura digital podría definirse como el conjunto de formas de expresión y prácticas socioculturales que se han desarrollado desde la aparición de las nuevas tecnologías, mas precisamente, las que corresponden a lo que se ha llamado la "tercera y cuarta revolución industrial", si bien ésta tiene sus antecedentes en la aparición de las primeras máquinas computacionales hacia la década del cuarenta, se hace realmente popular desde la década del setenta. Nuestra era digital mas cercana inicia con la popularización del computador como máquina de trabajo, pero si bien el computador se utilizó en un principio como herramienta para realizar y agilizar cálculos complejos, procesar datos y desarrollar labores de inteligencia, posteriormente se convirtió en una herramienta para la producción creativa multimedial involucrando imágenes, sonidos, textos, e interactividad, y para el entretenimiento, en forma de videojuegos. Esta era se consolidó con la globalización durante la década del noventa gracias a la popularización del correo electrónico, la aparición de la www, los sistemas de chat en línea, etc., posteriormente mutó a la ubicuidad con la portabilidad de los dispositivos, la web 2.0, los sistemas interactivos, los juegos masivos en línea, las máquinas inteligentes, las redes sociales y hoy en día con el Internet de las cosas y el *Big Data*.

Así como esta era digital trajo consigo la promesa de un mundo interconectado y más pequeño, trajo también la posibilidad de crear obras y productos fuera de los circuitos tradicionales de las artes y el audiovisual, es así como una generación de artistas electrónicos empezó a producir diversas obras en la década de los noventa, las cuales en un principio tuvieron a Internet como plataforma de existencia y distribución y posteriormente pasaron a habitar el espacio físico y a generar dinámicas alternativas en los circuitos del arte.

1.1. Arte y Tecnología en Colombia

América latina es un continente que se ha caracterizado por tener una relación compleja con el arte y los circuitos y mercados tradicionales, heredera de tradiciones y modelos euro centristas, empezó a encontrar su voz propia y su lugar casi a mediados del siglo XX, el caso del arte y las tecnologías no escapa a esta constante.

El arte colombiano contemporáneo mas reciente y su relación con las vanguardias tecnológicas ha sido muy visible desde finales de la década del sesenta. El surgimiento de un grupo de jóvenes originarios de la ciudad de Cali, cercana al Pacífico colombiano y conocidos como "Caliwood", marca el nacimiento de una movimiento independiente de literatura y cine experimental en el país; Carlos Mayolo, Luis Ospina, Andrés Caicedo, fueron algunos de los rostros de este movimiento y crearon obras que reflejaban la realidad de la juventud de su ciudad, la cual estaba enfrentándose a problemáticas del momento como la injusticia, la desigualdad social, la violencia, la droga, todo esto enmarcado en una ciudad que se movía al ritmo de la Salsa y el Rock; si bien algunas de sus obras se empezaban a mostrar en salas y festivales de Cine, también fue esencial la creación de espacios alternativos para nuevos públicos; uno de ellos, "Ciudad Solar" marca un hito en el impulso que se le da a medios como la fotografía, el arte conceptual y la curaduría con la creación de lo que hoy podemos denominar "espacios colectivos, independientes y auto gestionados"

> Cuatro días antes de que se inauguraran los VI Juegos Panamericanos, Ciudad Solar abrió sus puertas en el barrio La Merced con la exposición colectiva «Nueve artistas colombianos» con obras de Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Édgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas y Hernando Tejada. Este espacio alternativo se creó para la convivencia, la creación, la exhibición artística, la cinefilia, el cineclubismo, el debate, la formación compartida y en comunidad. Sus fundadores Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez y Miguel González propiciaron que un grupo de jóvenes, entre los 20 y 26 años, interesados por las artes plásticas, la fotografía, la ciudad, el ver y el quehacer del cine, inventarán una forma de aprender juntos totalmente cómplice con sus búsquedas y exploraciones. Esta experiencia sumó en total seis años, contó con dos sedes que marcan dos etapas con rasgos bien distintivos. (González, Martín, 2016:16).

Por su parte Bogotá, la capital, empieza a ser el escenario de nuevas prácticas durante la misma década. En 1978, la primera exposición de videoarte en Colombia tuvo lugar en el Salón de Atenas, una exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM), con obras de videoarte como "In-pulse" de Sandra Isabel Llano y "Self-Portrait", de Rodrigo Castaño, este produjo su trabajo con equipos de televisión profesionales debido a que su familia trabajaba en el medio y su propuesta estética fue

interesante, muy cercana a una intervención pictórica sobre la imagen, sin embargo a principio de los años ochenta, el videoarte era un medio muy escaso, el acceso a equipos y materiales de producción era muy difícil, las universidades no tenían interés en enseñar estas técnicas, ni las galerías de arte en mostrarlas. En 1981, Gilles Charalambos, una de las figuras clave en el desarrollo del Videoarte, realizó una primera exposición individual de este medio y en 1983, la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional de Medellín incluyeron algunos seminarios de video en su plan de estudios.

De cierta forma la dificultad del acceso a estas tecnologías hizo que algunos artistas acudieran a soluciones recursivas como la intervención de máquinas y la experimentación con diversos procesos y técnicas, en parte debido también al entorno socio político del país, se generaron discursos muy interesantes. En esta línea las obras de dos artistas; José Alejandro Restrepo y Clemencia Echeverri marcan un camino muy importante en el arte colombiano, su discurso presenta una relación entre memoria, archivo, historia, violencia y son a su vez los primeros artistas en trabajar video instalación en Colombia, cabe resaltar que este tipo de obras empezó a requerir espacios y circuitos alternativos que se empezaron a establecer durante los ochenta y noventa. Ambas obras plantean un diálogo entre los medios y los espacios y requieren de lugares alternativos al museo y galería tradicional.

Es sin embargo con la integración de las nuevas tecnologías a los currículos académicos universitarios cuando Colombia comenzó a destacarse desde principios de la década del noventa como uno de los escenarios mas prolíficos en el desarrollo de proyectos de arte mediático, digital y electrónico.

Uno de los principales impulsores de estos medios ha sido la Universidad de los Andes, en la cual la tecnología ha sido una prioridad. Para el año de 1992 la Universidad ya contaba con cursos de tecnologías digitales aplicadas a la creación en su Departamento de Arte, gracias a la gestión de la Ingeniera de sistemas Myriam Luisa Díaz quien estudió Informática en Paris y a su retorno a Colombia creó un énfasis en medios electrónicos, el cual dio origen a la primera generación de artistas multimedia, esta egresó entre los años 1996 y 1997. Para ese mismo año, el Departamento funda oficialmente el Área “Medios Electrónicos y Artes del Tiempo”, la cual perdura hasta la actualidad, su aparición impulsa a otras universidades a implementar estas cátedras en sus currículos académicos generando así un campo de investigación y creación para las artes electrónicas el cual empezó a integrar la interactividad, el audiovisual, el performance, el sonido, la electrónica etc.).

El acceso a equipos para la creación y la manipulación de imágenes produjo obras que trajeron la promesa de la renovación tanto conceptual como formal en las formas de hacer y con la aparición de Internet y en este caso del NetArt, se vislumbró la promesa, (hoy en 2020 se ve premonitoria), de la democratización en la producción y el acceso ubicuo al arte, al igual que la independencia de los circuitos artísticos tradicionales. Sin embargo, de la misma forma en la que aparecían nuevas formas de hacer arte, esta generación se enfrentó al desconocimiento de sus obras por el público general y a la falta de espacios para la circulación. Muchos de los jóvenes artistas de esta generación terminaron trabajando en agencias de publicidad, audiovisual comercial y medios de comunicación, muchos de ellos nunca regresaron al terreno de arte.

2. LA CIUDAD COMO PANTALLA (DE EXPANSIONES Y ARQUITECTURAS)

Para mediados de la década del noventa y gracias a al interés de esta generación de artistas y a la iniciativa de instituciones y gestores culturales, se empiezan también a gestar espacios para este tipo de creación, en un inicio aparecen los festivales “Francolatinos” de videoarte, apoyados por la Embajada de Francia y el *Institut Français,* los cuales crean un espacio para la exhibición de obras de videoarte, en espacios institucionales como la Biblioteca Luis Angel Arango.

Posteriormente aparecen muestras como Televisión, Artrónica, Experimenta, las cuales empiezan a incluir instalaciones, performances, Net Art, *lives* de imagen y sonido, etc., lamentablemente una constante de estos espacios de finales de los noventa y principios del milenio fue la falta de continuidad debido a que en mayor parte eran iniciativa del agregado cultural de turno o de políticas oficiales del gobierno de la ciudad que carecían de eco, sin embargo para los primeros años de la década del 2000

instituciones públicas como el Ministerio de Cultura y el antiguo IDCT (Instituto distrital de cultura y turismo) hoy IDARTES (Instituto de las artes de Bogotá), empezaron a incluir en sus programas de estímulos a estos temas, lo cual fue un gran punto de apoyo para los artistas que trabajaban en el área.

En 1997, la Universidad de Caldas en Manizales bajo la dirección de Felipe César Londoño, creó el Festival de la Imagen, un evento que ofrece un espacio para explorar el diseño visual, el arte electrónico, la creación digital y audiovisual y las relaciones entre arte, diseño, ciencia y tecnología. Es el evento académico de artes mediáticas y diseño más antiguo y grande de América Latina.

Haciendo un análisis retrospectivo la primera generación de artistas mediales, empezó a ocupar puestos públicos, a trabajar en la academia y a generar proyectos auto gestionados con la comunidad y fuera de los circuitos tradicionales y a la vez, empezó a pensar en espacios de intercambio y campos de acción muy dinámicos y abiertos donde las tecnologías pudieran generar un puente de impacto social.

Hoy por hoy, todas la universidades con carreras de arte tienen cátedras de aproximación y exploración de lo digital y se han construido espacios de muestra y exhibición que deberían tener mayor difusión y continuidad. Si bien en algún momento la hegemonía en la producción de objetos, conocimiento, productos artísticos o culturales, se concentraba en grandes empresas, instituciones educativas de tecnologías e industrias del espectáculo, con el cambio de paradigmas se dio la aparición de proyectos auto producidos y auto gestionados, invirtiendo así las cadenas de valor, es de esta manera como en los últimos años aparecen colectivos, asociaciones, espacios multidisciplinares, etc., los cuales hacen uso de estas herramientas en diferentes frentes para producir independientemente o bien de forma experimental.

Durante la última década se ha expandido de forma vertiginosa el mundo de la tecnología y es inevitable que desde el arte y la academia empiecen a surgir preguntas sobre las implicaciones, éticas, morales y ambientales del uso indiscriminado y masivo de las tecnologías, por otra parte también se cuestiona mucho la profundidad de los proyectos desarrollados con tecnologías una de las constantes de estos espacios ha sido el trabajar con obras y creadores que realmente presentan reflexiones contundentes en este aspecto.

2.1. Voltaje

En el año 2013 surge un proyecto llamado la Feria del Millón, este proyecto ideado por el periodista Diego Garzón y el arquitecto Juan Ricardo Rincón Gaviria tuvo como objetivo crear una espacio alternativo dentro del mercado del arte: una feria donde las obras que se vendieran no podrían tener un precio superior al millón de pesos (300 EU aprox.), sin importar quién era el artista, su formación o su ciudad de origen. Bajo la consigna de democratizar el arte probaron que cualquier persona interesada, podía iniciar su propia colección.

La primera Feria tuvo lugar en un espacio completamente ajeno a las dinámicas del arte, una antigua textilera en la zona industrial de Bogotá. La primera feria tuvo una asistencia de 2000 personas aproximadamente y para el año 2014 el espacio se rediseño a partir de una propuesta de intervención del Taller Paralelo arquitectos, el cual dirige Rincón Gaviria.

El origen de Textura, se remonta a los años cincuenta cuando su fundador Joseph Nasser establece una serie de distribuidoras dedicadas a la comercialización de tela en Colombia. En el 2000 el grupo comienza a trasladar su producción a las afueras de Bogotá, una vez la fábrica migra su operación, se lleva a cabo un estudio para reactivar la zona creando un lugar dedicado a la creatividad.

Siguiendo la tendencia actual que busca transformar y resignificar espacios industriales similares por medio de la cultura, la antigua fábrica se convierte en un espacio de más de 13.000 m2 destinado para actividades comerciales asociadas a la creatividad.Es así como desde el 2013 la fábrica cambia su actividad redefiniendo e integrando a la comunidad a nuevas posibilidades creativas, de comercio y vida nocturna.

Para la segunda edición de La Feria del Millón en el año 2014 y por invitación de Rincón y Garzón, creamos Voltaje (Salón de Arte y Tecnología), el cual se ha llevado a cabo anualmente desde esa fecha junto a la Feria.



Fig. 1 - Voltaje, Archivo Voltaje, Sergio Mantila



Fig. 2 - Textura, Archivo Taller Paralelo Arquitectos

La idea detrás de Voltaje era la de ofrecer un espacio a obras de gran formato, intervenciones *site specific*, proyectos de robótica, *mapping*, instalación interactiva, *data*, etc., los cuales se exhiben normalmente en espacios dirigidos a público muy especializado y de poca afluencia.

Seis años después de su creación, Voltaje se ha convertido en un referente a nivel nacional e internacional que refleja las dinámicas cambiantes alrededor de las interacciones entre Arte, Ciencia y Tecnología.

Voltaje, a través de sus seis ediciones, ha contado con la participación de más de cien artistas de Europa, Asia y las Américas y presenta un panorama de las diferentes exploraciones y reflexiones artísticas contemporáneas, donde la tecnología no es un efecto especial o un comodín, sino la poética misma sobre la cual se edifican las obras que presenta. Es también una iniciativa cultural, creada para dar a conocer a un público amplio este campo y sus pioneros, de los cuales hemos hablado anteriormente.

Voltaje no es una muestra que trabaja sobre un tema curatorial, sino que articula diferentes obras en torno a la amplitud de la pregunta de creación contemporánea y sus diversas reflexiones y materializaciones. Esta concepción se articula en una propuesta para crear un espacio amplio de interacción con públicos muy diversos. De esta forma, el público de Voltaje no es sólo un espectador, sino que en ocasiones también hace parte de las obras.

Después de varios años consecutivos en Textura, la Feria del Millón y Voltaje se mudaron en 2019 al antiguo Complejo Hospitalario San Juan de Dios, este espacio con mas de más de 200 años de historia y con 17 edificios de conservación, algunos casi en ruinas y cerrado hace más de 15 años, se convirtió en la casa temporal de los dos eventos después de un proceso de restauración también propuesto al distrito de Bogotá por el taller Paralelo, este trabajo se llevó a cabo en tres edificios: el Inmunológico, edificio San Roque y el Convento, durante el proceso de rescate del espacio siempre fue fundamental respetar la estructura de las edificaciones, pero dejar la huella del pasado, algo que hiciera memoria sobre lo que había sucedido en el lugar.

Con una asistencia de aproximadamente 18.000 a este último evento, hemos podido comprobar que las dinámicas de reactivación urbana son esenciales para construir redes y espacios para diferentes públicos y que la afluencia a estos eventos puede llegar a ser masiva.

En palabras de Rincón Gaviria:

> “La figura del arquitecto ha sido redefinida constantemente en las últimas décadas. No solo la arquitectura, sino los propios arquitectos ahora se enfrentan a una sociedad contemporánea ultra globalizada e hiperconectada. Esto ha llevado a una nueva comprensión del papel del arquitecto en la sociedad actual y de nuestra “capacidad” de operar como generalistas; personajes que pueden relacionarse tanto con el mundo creativo como con el más científico. Desafortunadamente, esta condición está cada vez menos presente en los arquitectos modernos, mientras que parece que nos estamos volviendo cada vez más específicos en nuestro conocimiento, pero principalmente en nuestra comprensión del mundo.”

Nuestro objetivo es encontrar obras de arte y espacios que sean fuertes y significativos, obras que puedan establecer un diálogo entre ellas y a su vez con la arquitectura, puede que algunas veces nos cuestionemos el mismo papel de la tecnología en nuestra sociedad, algunas veces reflexionamos sobre la obsolescencia, la huella y los residuos, otros resignifican estos residuos. También nos interesa pensar la influencia de los medios, el poder de la imagen, la representación de "el otro", el yo, a veces cuestionamos el control y tratamos de se resistencia, en una época que glorifica lo nuevo y el consumo desaforado, resignificar espacios por medio de nuevas tecnologías nos hace pensar en otros mundos posibles.



Fig. 3 - Textura. Archivo Taller Paralelo Arquitectos



Fig. 4 - Voltaje, Archivo Voltaje, Sergio Mantilla

Para nosotros, como equipo curatorial, es fundamental articular obras que tengan fuertes reflexiones artísticas, nuestra exposición no presenta proyectos de diseño o desarrollos técnicos, la filosofía de Voltaje desde su primera edición ha sido encontrar obras de arte que reflejen la exploración de los diferentes mundos que ven los artistas, también uno de nuestros intereses es la creación de una relación con una audiencia que regularmente no tiene acceso a este tipo de arte. Voltaje también desarrolla talleres para niños y adolescentes, tiene visitas guiadas, interacción con los artistas y con personas de todos los orígenes sociales.

Hoy nos enfrentamos a la primera edición Virtual de los dos eventos, cómo resignificar el ciber espacio es nuestra pregunta, hoy mas que nunca la tecnología está aquí para quedarse, y esto debería significar algo, el arte hace visible lo invisible y la tecnología a veces puede crear maravillosos reflejos y mundos increíbles, inspiradores, que en lugar de distanciar nos unan.

Voltaje es una iniciativa de La Feria del Millón en alianza con el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y Fundación Telefónica, cuenta con el apoyo de la Embajada de Francia, el Institut Français y la Alcaldía de Bogotá

BIBLIOGRAFÍA

GONZALEZ, K.; MARTIN; A. (2016), Ciudad solar. Una comuna para la nueva juventud crítica", *Catálogo Exposición: Cali 71, ciudad de América. Entre proyecto y realidad*, Museo La Tertulia. pp.16.

CHARALAMBOS, G. (2000), Historia del videoarte en Colombia, 1976-2000, por Gilles Charalambos. Textos, cronologías y datos. Universidad Nacional de Colombia pp.45

Página oficial de Voltaje, Disponible en:: http://voltaje.co/ (última consulta: 15 de Julio de 2020).

Página oficial Taller Paralelo Arquitectos, Información obra Centro Creativo Textura, Disponible en: https://tallerparalelo.com/portfolio/centro-creativo-textura/ (última consulta: 15 de Julio de 2020).

Página oficial Feria del Millón, Disponible en: https://feriadelmillon.com/ (última consulta: 15 de Julio de 2020).

Página oficial Departamento de Arte, Universidad de los Andes, Disponible en: https://arte.uniandes.edu.co/ (última consulta: 15 de Julio de 2020).

MI BARRIO, MEDIACIÓN ARTÍSTICA CON INFANCIA EN RIESGO DE EXCLUSIÓN

My neighborhood, an artistic mediation with children at risk of exclusion

Ana Pérez Hernández
Universidad de Murcia
perez.hernandez.ana@gmail.com

Resumen

Se presenta un proyecto de investigación-acción en el ámbito de la educación no formal vinculado a la Fundación Secretariado Gitano y desarrollado en Barriomar, un empobrecido barrio periférico de la ciudad de Murcia. Los participantes son un grupo de catorce jóvenes de diverso origen cultural y situación de vulnerabilidad social. Juntos, tratamos de analizar las necesidades del barrio a través de la visión que nos da la mirada encuadrada tras una cámara y diálogos y entrevistas con sus vecinos/as y asociaciones. Así, detectamos aquello que nos gusta y lo que no, cómo era antes, cómo es ahora y cómo nos gustaría que fuera. En definitiva, recogemos una visión colectiva que nos ayude a imaginar qué mejorar. La fase diagnóstica concluye en una exposición fotográfica, con una fiesta de inauguración barrial. Las propuestas de cambio llegaron con el diseño colectivo y la creación de un mural en la orilla de la vía demandante del soterramiento del AVE. Fue un proceso creativo a través de diferentes actividades que nos fueron llevando de una visión individual a una colectiva. Por un lado, en el proyecto se desarrolla un proceso educativo que persigue el crecimiento personal y grupal, el conocimiento de las vías de participación ciudadana, la cohesión de un grupo heterogéneo, el empoderamiento y reconocimiento de la identidad y, en definitiva, la solidaridad. Por otro lado, se desarrolla un proceso creativo y de acercamiento a las artes plásticas a través del contacto con diversas técnicas artísticas.

Palabras clave

Muralismo cooperativo, infancia, fotografía, mediación artística, transformación barrial.

Abstract

This paper presents a research and action project in the field of non-formal education linked to the Fundación Secretariado Gitano and developed in Barriomar, an impoverished neighborhood on the outskirts of Murcia. The participants are a group of fourteen youth at risk of social exclusion. Together, we try to analyze the needs of the neighborhood through the vision given by the camera and the dialogues and interviews developed with the neighbors and associations. In this way, we detect what we like and what we do not, how it was before, how it is now and how we would like it to be. In short, we collect a collective vision which helps us to imagine what we need to improve. The diagnostic phase concludes in a photographic exhibition with a neighborhood inauguration party. The proposal for change arrived with the collective design and the creation of a mural on the bank of the route where the burying of the AVE is demanded. It has been a creative process through the use of different activities which have taken us from an individual vision to a collective vision. On the one hand, this project develops an educative process which pursues the personal and group growth, the knowledge of the citizen participation channels, the cohesion of an heterogeneous group, the empowerment and identity recognition and definitively the solidarity. On the other hand, this project also develops a creative process and the approach to the plastic arts through the contact with several artistic techniques.

Keywords

Cooperative muralism, childhood, photography, artistic mediation, neighborhood transformation.

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y TEMÁTICA

Este proyecto ha sido realizado durante mis estudios de Bellas artes y como educadora de La Fundación Secretariado Gitano (FSG). Esta entidad trabaja desde los años 60 en la promoción integral de la comunidad Gitana, con diversos programas de educación, salud, empleo y vivienda. Entre los programas que se desarrollan algunos, financiados por Caixa Pro-infancia, no se limitan a la población gitana si no que van dirigidos a familias en riesgo de exclusión, con el objetivo de reducir la pobreza infantil. Estas líneas de trabajo, son básicamente de dos tipos: pro salud y pro educación, y entre estos están los Centros Abiertos. Un Centro Abierto es definido como "un espacio de acción socioeducativa y de encuentro en un horario extraescolar que, a la vez, ofrece a los participantes la opción de vivir un proceso de crecimiento personal y de experiencias constructivas" (Mundet y Fuentes-Peláez, 2017:11).

Desde la FSG decidimos trabajar con el grupo de jóvenes a través de la temática de la participación en el barrio, para incentivar una visión crítica y constructiva del mismo y como una fórmula de transformación social.

Nos situamos en Barriomar o La Purísima. Un barrio murciano de más de 4000 habitantes dividido por la vía del tren y separado de la ciudad por la autovía y el río. Toda la parte que colinda con el río, que es mucha, es vergel huertano. Con parcelas de limoneros, altas palmeras, grandes territorios y casas abandonadas que son espacios para el desarrollo, tráfico y consumo de diversos tipos de ilegalidades. Adyacente a todo esto se encuentra el colegio. La asociación de vecinos en su manifiesto *Barriomar existe* afirma

> Nuestras exigencias son tan humildes como básicas, son cosas que se dan por descontadas en cualquier barrio, pero de las que se nos priva a los vecinos de Barriomar. Queremos escapar de la marginalidad a la que estamos abocados si no lo evitamos los vecinos y vecinas. Queremos pasear por nuestro barrio, y no tener la sensación de que entramos en zona de guerra, viendo casas en estado de ruina, puertas y puertas tapiadas, propiedades ocupadas y solares abandonados llenos de ratas y escombros. Según el servicio municipal MurciaenCifras, en Barriomar se encuentra el mayor porcentaje de viviendas antiguas y en mal estado de toda la ciudad (*https://www.barriomar.es/2019/06/19/manifiesto-barriomarexiste/*).

También habla de la inseguridad ciudadana, y otros muchos "abandonos" que sufre esta zona sur de la ciudad. El barrio tiene un elevado número de familias en riesgo de exclusión y en situación de pobreza y vulnerabilidad.

Esta descripción viene a introducirnos en la importancia del contexto en que nos desarrollamos, como seres permeables que somos a los ambientes. Dietz (citado en Tapia, 2013), habla del *neighbourhood effect*, que podríamos traducir como efecto vecindario. Es un concepto que postula que vivir en barrios desfavorecidos afecta a las expectativas y a las oportunidades de vida debido a la estigmatización. Desde esta perspectiva el barrio influye en cómo son sus habitantes, al que se sienten pertenecer, conforman su identidad.

Pero también el barrio es lo que son sus habitantes. Verónica Tapia cita a Park y Burgess para explicar que:

> Con el paso del tiempo, cada sector o cada barrio de la ciudad adquiere algo del carácter y de las cualidades de sus habitantes. Cada parte distinta de la ciudad se colorea inevitablemente con los sentimientos particulares de su población. En consecuencia aquello que al principio sólo era una simple expresión geográfica se transforma en un barrio; es decir, en una localidad con su propia sensibilidad, sus tradiciones y su historia particular (Tapia, 2013, Párr. 16).

Así vemos que el barrio es a la vez, causa y consecuencia de lo que son sus habitantes. Por ello "el diseño de políticas se enfoca justamente en reducir las concentraciones de pobreza, evitando asimismo la mala imagen de ciertos barrios y la promoción de la mixtura social" (Tapia, 2013, párr. 5). Así creemos que debería ser.

1.1. Tipo de gestión

Para que los procesos transformadores se den es fundamental el protagonismo de las personas con las que se desarrolla el proceso de mediación en la toma de decisiones. Para ello, nos decantamos por un

modelo de gestión horizontal y comunitaria, frente a la gestión vertical desde la que tradicionalmente se gestionan los proyectos artísticos.

Así, nuestra idea se desarrolla partiendo de las situaciones, contexto y ambiente, en las que el artista-mediador actúa como observador, promotor y aglutinante. Unas veces propone, otras da forma y otras sólo escucha y finalmente devuelve la idea que surge del proceso al grupo quien la valora, modifica, aprueba o desestima. Si se consensua es desarrollada por los mismos que la conciben y, si es necesario, se pide colaboración a quienes son considerados destinatarios: los vecinos y vecinas. Moreno comenta que "en el caso de proyectos comunitarios los profesionales ponen sus conocimientos sobre arte creación o la cultura al servicio de la comunidad en ocasiones liderando los proyectos y en otras como un participante más" (Moreno,2016: 69).

Por tanto, podemos ver que nos aproximamos más a lo que Alcántara define como gestión comunitaria,

> (…)la gestión se transforma en construcción colectiva, no hay autorías definidas y se borran las fronteras entre artistas, productores y público. El papel de la comunidad es protagonista. Las personas enredadas en su construcción son creadoras al tiempo que consumidoras. El aceite que engrasa el proceso y lo hace funcionar es la participación. Entendida como un proceso voluntario de implicación personal y colectiva que permite mejoras en la vida de la persona y de su comunidad. (Alcántara, 2015, párr. 7)

Hay una estrecha relación entre la participación y la confianza que se tiene en las personas de la comunidad. Moreno destaca lo fundamental de confiar en las capacidades de cada persona con la que se trabaja sin esperar nada, ni un resultado fijo. Acompañar respetando el ritmo del grupo y su evolución permite la expresión y el disfrute (Moreno, 2016; 86). Esto puede entrar en tensión con los plazos y la necesidad de resultados que imperan en intervenciones financiadas por entidades, ya sean públicas o privadas, y es algo que se ha de tener en cuenta y especificar como un factor de calidad de los proyectos.En pedagogía, este sería un estilo educativo democrático. Bang y Wajnerman reconocen en este tipo de prácticas el potencial transformador

> (…) en lo referente a conformación de vínculos solidarios, posibilitador de nuevas miradas, canalizador de deseos y necesidades compartidos, promotor de participación comunitaria, transformador de representaciones e imaginarios sociales, y espacio de creación compartido que trasciende el mero discurso y obliga a poner el cuerpo en acción junto a otros (Bang y Wajnerman, 2010: 90).

Compartimos con Moreno la potencialidad de estas prácticas en las que el arte es una herramienta que promueve la simbolización, la resiliencia y el empoderamiento, a nivel individual y desarrolla la cohesión a nivel grupal para favorecer el camino hacia sociedades más justas e inclusivas (Moreno, 2016:148).

Bang y Wajnerman (2010) separan el proceso en tres aspectos: primero el proceso grupal, que hace referencia a la creación del grupo, a la superación de las diferencias y a la generación de vínculos a través de las semejanzas. En este aspecto influyen la superación de los conflictos y el aporte del individuo a lo colectivo.

El segundo sería el proceso artístico. Ellas dan relevancia al hecho de que tenga la capacidad de despertar la imaginación porque es el primer paso del camino transformador. En este aspecto también destacan que el proceso es muy importante pero que se ha de cuidar lo estético del resultado, por sus potencialidades sensibilizadoras y creativas.

El tercer y último aspecto sería la circulación de la obra de lo comunitario, que contiene su poder transformador tanto para los miembros del grupo creador por el reconocimiento y valoración social, como para la comunidad que lo disfruta y alberga, generando un lazo social (2010:92-94). Esta obra sería lo que Casacuberta denomina "un producto altavoz", que es "el producto que hará visible la presentación de la problemática o preocupación delante de la sociedad" (Casacuberta, 2011: 20).

1.2. Qué valores

Trabajamos con la intención es desarrollar la responsabilidad y sensibilidad de los menores hacia su barrio y de ayudar al resto de habitantes a ser conscientes de las necesidades que detectamos para que sean, así mismo, participes de la transformación.

Con los menores, como hemos señalado, se interviente desde la educación y el arte (mediación artística) con la finalidad de favorecer los siguientes beneficios que describe Ascensión Moreno y que comentamos:

A. Fomenta el acceso a la cultura (Moreno, 2016: 50). En tanto que vemos una forma de expresar nuestra problemática compartida a través del lenguaje visual del arte. Nos ayuda a comprender nuestra realidad a través una materialización creativa que busca soluciones. Nos acercamos a este lenguaje como espectadores, como actores y como promotores (cuando invitamos a otros a participar).

B. Proporciona una mirada no estigmatizada (Moreno, 2016: 51) porque nos vemos como agentes de cambio y no como sujetos intervenidos. Nos une percibirnos vecinos, luchando juntos por el bien común, iguales, independientemente de todas nuestras diferencia, sociales, económicas, culturales,… Nos acercamos a posibilidades que superan con creces nuestras propias expectativas, rompiendo los estigmas inconscientes que nos atan.

C. Es un espacio potencial y de experimentación segura (Moreno, 2016: 53). Crecemos en amistad y confianza. Aprendemos juntos, los unos de los otros y aprendemos a respetarnos, a respetar a los demás.

D. Desarrolla la resiliencia (Moreno, 2016;53). Todo el proceso grupal en tanto a que es responde a una sana socialización, está lleno de resiliencias individuales, por eso es importante el respeto, pero también permitir que se den los conflictos y estos se encaucen y solucionen ya que de ello se extraen poderosos aprendizajes.

E. Promueve el empoderamiento (Morenos, 2016: 57). Porque aumenta la conciencia sobre nuestra propia realidad. Nos ayuda a clarificar conjuntamente las problemáticas y sobre todo a encontrar soluciones creativas pensadas en común.

F. Posibilita los procesos de simbolización (Moreno, 2016: 58). Porque se está trabajando con el arte, este implica proyección de nuestro interior en la materia, simbolización. Con la poética y la metáfora se hace posible hablar de la crudeza de una realidad reduciendo el sufrimiento. Aprendemos a simbolizar juntos, y este proceso es sanador, ya que ayuda a comprender y transformar situaciones difíciles.

G. Es una forma de mediación en resolución de conflictos (Moreno, 2016: 64). Todo trabajo en grupo conlleva una resolución de conflictos en mayor o menor medida. En las sesiones de estar con ellos en nivel de conflicto es frecuente, como se resuelve es en sí uno de los aprendizajes fundamentales del proceso de educación en valores.

Por tanto, desde el compromiso por favorecer la situación de la infancia más vulnerable, promovemos la mejora de un contexto, que les beneficia en tanto que les influye, mientras hacemos un proceso educativo que empodera por los valores que promueve, con una herramienta valiosa y potente como es el arte.

Los valores son las raíces de este árbol y son nuestro reto cada día. Hay muchos otros valores implícitos, pero aquellos que son fruto de la experiencia y a los que se le ha dado especial atención son:

A. El respeto. Observamos que en nuestro contexto se da constantemente el insulto, la burla, la violencia y la falta de respeto, desde muchos puntos de vista. Por ello, hemos visto la necesidad de comprender qué es el respeto en todas sus formas: respeto a las personas, a los seres vivos, a los espacios, a los compromisos, a los ambientes. Hemos estado atentos de cuidar el respeto en el grupo recordando su valor con frecuencia. Así mismo, se ha hablado mucho de coherencia personal.

B. El sentido comunitario de cada acción. Todo es voluntario y todo es de todos. La autoría de las obras era del grupo. Las ideas que se ponían sobre la mesa dejaban de ser propiedad individual

para formar parte del proyecto común. Cada uno ofrecía sus habilidades, lo que sentía que era capaz, y así, cualquier pequeña o gran aportación era bienvenida. Esto ha facilitado que todos y todas se hayan sentido parte del proceso, sin importar si han aportado más y menos. Nadie tenía especial protagonismo en el producto grupal, tampoco sentimientos de culpa. En el sistema educativo, y en la sociedad, ya hay muchas fórmulas de destacar, compensar el esfuerzo individual y competir. Esta ha sido una oportunidad de proporcionarles una experiencia distinta, en la que se viera que con un poco de cada uno se hacían grandes cosas; en la que pudieran experimentar la sinergia y descubrir que el todo realmente es mucho más que la suma de las partes.

C. *El consenso***.** Cuando las decisiones se toman por mayoría, siempre hay unos que tienen que dejar de hacer lo que les gustaría. Llegar a un consenso es difícil y costoso en tiempo y energía, pero el reto merecía la pena. No siempre y no en todo lo hemos aplicado, pero llegar a realizar una actividad en la que todos y todas estamos de acuerdo es muy gratificante. Es habitual que vean en el adulto la figura que "ordena" al grupo, que dice lo que se va a hacer. La estrategia es recordar que las decisiones son del grupo. Pongamos algunos ejemplos, para decidir cómo nos llamábamos hicimos una lluvia de ideas y estuvimos divagando dos semanas hasta encontrar el nombre de grupo consensuado. Cuando salimos juntos a merendar nos pasamos horas decidiendo qué queríamos tomar todos para decidir dónde ir. Son buenos ejercicios para buscar la concordia y el bien común y no solo lo que a cada cual le gustaría, en definitiva, nos planteamos hasta dónde estamos dispuestos a ceder.

D. *Los últimos marcan el ritmo***.** No dejamos a nadie atrás. Este valor ha marcado el proyecto siempre, pero había que conjugarlo con respetar que alguien no quisiera participar en algo, por eso es importante hablar claro en el grupo. Ser sincero, y si no quiero participar he de decirlo para que no me estén esperando. Unos hemos aprendido a ser pacientes y esperar y otros a ser responsables y no hacer esperar. Igualmente no tiene sentido competir por acabar antes que el resto.

E. *La resolución de conflictos*. Los conflictos se dan con frecuencia en el grupo. En la *mediación transformadora* que propone Moreno (2016) se promueve el contexto de acercamiento para que se lleve a cabo la transformación, ayuda a acercar posturas, pero las decisiones recaen sobre los participantes y no hace juicios o intenta evitarlos. Toma una visión optimista del conflicto y confía en las capacidades de los participantes para gestionar los mismos, ya que las emociones son parte del proceso el conflicto es entendido como una oportunidad de desarrollo. Cada pequeño paso se entiende como un éxito y merece reconocimiento (Moreno, 2016: 45).

2. DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD

2.1. Estructura del proyecto

Coincidimos con Ascensión Moreno en que "es incompatible una intervención directiva con la mediación artística ya que tenemos que partir necesariamente del taller como un espacio de libertad" (Moreno, 2016;85). Para abordar los talleres de mediación artística y desarrollo comunitario nos hemos basado en las consideraciones de Moreno, por ello las propuestas han sido abiertas y sin objetivos muy determinados (Moreno, 2016; 67). En este sentido, Moreno nos dice que no es necesario planificar los contenidos de las sesiones y así permitir que sea el grupo quién decida. Aunque llevemos una idea de partida se trata de plantear los objetivos del taller con el grupo (Moreno, 2016: 76).

En nuestro caso, a veces unos mismos objetivos ocupaban varios talleres pero se buscaba cierta inmediatez de los resultados para alimentar la motivación en la continuidad. Se trata, pues de mantener tensión entre los objetivos a largo plazo y los resultados a corto. Aún así, la planificación de la intervención es eminentemente abierta porque exige un constante reajuste ante las diversas variables imprevisibles: contextuales, participativas o circunstanciales.

La estructura de una sesión genérica ha sido:

Asamblea:

A. Objetivo: saber cómo estamos, qué vamos a hacer hoy, dónde nos situamos de nuestro proceso. Se trata de "aterrizar" en el grupo.

B. Metodología: la moderadora da la palabra a quienes la solicitan por orden. La consigna es escucharnos sin interrumpir.

• Actividad de grupo:

A. Objetivo: facilitar la concentración.

B. Metodología: es una propuesta que normalmente se prepara con antelación pero se modifica en función de cómo se detecta al grupo. Puede ser una dinámica lúdica pero con contenido. No debe ser muy movida para ir centrando atención, buscar la calma….

• Actividad artística:

A. Objetivo: avanzar en el proceso de la fase en la que estemos.

B. Metodología: Se intenta experimentar con diferentes técnicas y materiales, en función de lo que estemos haciendo y de los recursos con los que contamos. Se busca un equilibrio entre actividades que ofrecen resultados a corto y largo plazo, para sostener la motivación.

• Cierre de la sesión y diario (actas):

A. Objetivo: valorar si se ha conseguido lo que pretendíamos, cómo nos sentimos y establecer el camino a seguir. La acompañante, o moderadora, da una visión general y motivante del proceso y elabora un cierre.

B. Metodología: una pequeña asamblea. Se anota quienes han asistido, qué se ha hecho y que se ha acordado. Para llevar a cabo estas tareas los participantes se turnan.

El proyecto se inicia en octubre de 2018, con tres fases sugeridas desde la organización y consensuadas con el grupo de trabajo; es decir, con otros educadores que van a realizar una labor similar en otros barrios. Las fases son: de conformación del grupo de trabajo, de diagnóstico del barrio y de proyección de cambio y mejoras para el mismo. Se realizaron algunas propuestas y compartimos herramientas con el fin de coordinarnos, pero las realidades de los diferentes barrios nos llevaron a tomar caminos muy distintos, casi desde el inicio. En Barriomar, el Centro Abierto se desarrolló así:

• Fase de creación del grupo:

Se propuso a los jóvenes de los últimos cursos de primaria de los centros educativos del barrio participar en la formación de un grupo de ocio participativo. Se animaron 14 menores de 5º y 6º de primaria del CEIP Barriomar 74. Se crea un grupo mixto (5 chicos y 9 chicas) de diferentes orígenes culturales.

Se comenzó con actividades de ocio y dinámicas que fomentaron la cohesión de grupo en sesiones que suelen ser lunes y viernes, pero que puede variar en función de las necesidades del grupo. Buscando el consenso creamos un nombre de grupo "L@s mejores del barrio" y un logotipo que intentara aunar todas las propuestas.

• Fase de diagnóstico:

Se proyectaron dos actividades de cara a la comunidad:

A. Encuesta a los vecinos y vecinas del barrio con cuatro preguntas: ¿Qué sabes de los orígenes de Barriomar? ¿Qué te gusta del barrio?¿Qué no te gusta de él? ¿Qué cambiarías?

B. Exposición de fotografías hechas por los menores que mostraran qué nos gusta y qué no nos gusta del barrio. En esta se hace participes a los vecinos y vecinas proponiendo que nos envíen sus fotos que fueron proyectadas en la inauguración de la exposición. La exposición se completa con pinturas que representaban cómo nos gustaría ver el barrio, con espacios para que los asistentes pudieran expresarse y con una instalación de basura recogida del suelo de los alrededores del centro donde se realizaba la exposición media hora antes de inaugurar.

Se diseñó un cartel y una invitación (*Fig.1*) para que la repartieran en el colegio, en el vecindario, en establecimientos del barrio y le dimos difusión en las redes sociales.

- Fase de proyección de cambio y mejoras. Implementación:

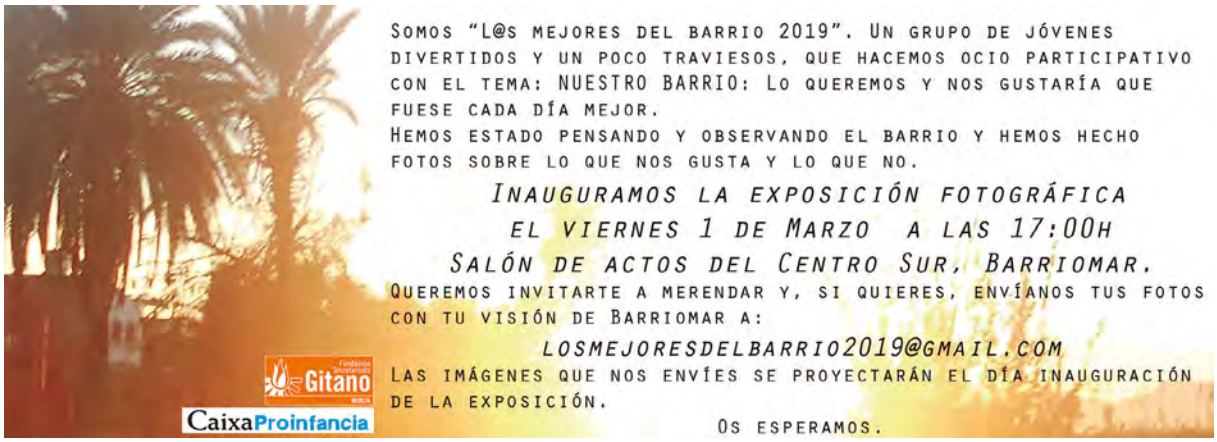


Fig. 1 - Invitación para la exposición de fotografías del Barriomar (Murcia). Fuente: Elaboración propia (2019)

Se explican, a continuación, las actividades y el cómo se ha llevado a cabo el proceso de acercamiento a la pintura de mural, desarrollo del boceto colectivo y del proyecto, recogido de modo cronológico. Comenzamos buscando información en la sala de ordenadores del Centro Municipal Zona Sur sobre muralismo en internet, murales y muralistas de reconocimiento, técnicas...

La realización de una serie de "cadáveres exquisitos" nos permite acercarnos a la temática del barrio. La finalidad de esta actividad es desarrollar la creatividad y ver el producto de un trabajo que supone la suma de muchos. A través de este juego surrealista empezábamos a explorar nuestro imaginario conjunto.

Con el fin de aproximarnos a lo que es elaborar sin apego sobre la autoría de nuestro trabajo, realizamos dos murales colectivos, en los que cada pocos minutos tenías que cambiar el espacio en el que pintas y podías continuar con lo que estuviera haciendo otra persona, con la premisa de no "estropear", pero con libertad de creación (*Fig. 2*). También se hacía cambio de mural, por lo que no se podía identificar nada como un trabajo individual. Esta dinámica es muy poderosa para generar la identidad colectiva que necesitábamos como grupo para realizar el mural cooperativamente.

En una excursión a Los Alcáceres tuvimos la oportunidad de hacer una ruta guiada por el Museo de Arte Urbano y conocer la sede de La Compañía de Mario y a algunos de sus miembros. Intercambiamos preguntas y disfrutamos de la experiencia. Fue motivador ver murales y conocer muralistas profesionales, así como el lugar donde trabajan.

Iniciamos el proceso para diseñar nuestro mural. Tratamos de darle un mensaje positivo y esperanzador, reflejando en él cómo creemos que debería ser el barrio. Empezamos a elaborar individualmente, exponemos al resto nuestro trabajo y detectamos qué ideas de cada boceto son las que más nos representan. En la siguiente sesión, elaboramos de nuevo individualmente, un boceto que mostrase una síntesis de los anteriores, que recogiera todas las ideas y lo compartimos, hasta llegar a uno que sea represen-



Fig. 2 - Grupo realizando pinturas colectivas (Murcia).
Fuente: Elaboración propia (2019)

tativo, ya que parte de su imaginario. Al ser elaborado por la educadora, pero respetando su imaginario, sus ideas y su paleta de colores, se generó esa identificación, sintieron que el dibujo es del grupo. Lo revisamos juntos y fueron muy críticos con los detalles. Esto se interpretó positivamente pues mostraban interés por lo que se estaba realizando.

Se hizo un trabajo de pasar del concepto a la imagen o dibujo como símbolo. Se plantearon las tres ideas principales que sintetizan lo que necesita el barrio: limpieza, seguridad e interculturalidad y planteamos un pequeño dibujo de cada una, lo mas esquemático y simbólico que se les ocurriera. Esta actividad buscaba minimizar el texto en el mural y desarrollar el lenguaje a través de la imagen. La dinámica se planteó individualmente. Después discutimos las formas de expresarlo y consensuamos que la limpieza se simbolizará con pompas de jabón; la seguridad con un candado y la interculturalidad mediante brazos de colores unidos.

Presentamos el proyecto a la asociación de vecinos: Una representante de la asociación vino a conocerlos y le presentamos el borrador de nuestro proyecto y comentamos con ella nuestras inquietudes. Recibimos una valoración muy positiva de nuestro trabajo.

Dedicamos una sesión a aprender a usar el método de cuadricula para trasladar un dibujo a gran tamaño y aprovechamos esto para llevarlo a la práctica realizando plantillas de las siluetas de las personas que queremos que salgan en el mural. El boceto de cada una se hizo inspirándose en siluetas negras sacadas de internet en pequeño tamaño, buscando que en estas se recogiera la diversidad de personas que viven en el barrio, pero las plantillas reales con las que se trabajó, las elaboraron ellos, llevándolas mediante el método de cuadricula a tamaño mayor.



Fig. 3 - Planificación de la pintura del mural en cuatro fases
Fuente: Elaboración propia (2019)



Fig. 4 - Proceso de la pintura del mural
Fuente: Elaboración propia (2019)

Conocimos otros métodos para pasar la pintura del boceto a gran tamaño, como el de proyectar o el de hacer una base de garabatos. Hicimos pruebas de ambas técnicas sobre papel continuo y temperas para que vieran cómo podía llevarse a cabo, aunque finalmente no se utilizaron esas, si no que trabajamos el mural por capas, del fondo a los detalles, como se ve en el apartado del proceso de trabajo (*Fig.3*), pero las otras técnicas las experimentaron, y sirvió para comprender mejor los murales y practicar la pintura vertical y de gran tamaño.

Después, llegó nuestra primera toma de contacto con los botes de pintura en aerosol y probar nuestras plantillas al aire libre. Ahí aprendimos la posición del bote, de la diferencia de trazo según la boquilla, presión y distancia, de difuminar colores, mezclarlos… Fue una gran experiencia y entrenamiento.

Los siguientes pasos fueron: Presentar el proyecto para solicitar el muro al pedáneo y a particulares; comprar materiales y /o pedirlos prestados; y planificar el proceso.

Para la realización, primero preparamos la pared con un fijador, el día anterior. Para trabajar, nos dividimos en dos turnos, con el fin de no estar todos a la vez en el muro y precintábamos cada día el espacio para delimitarlo y separarnos de las vías, por seguridad. Se le dio a cada persona una copia de las fases del proceso de pintura y del boceto final. Cada día repasábamos las normas para poder trabajar seguros y veíamos lo que íbamos a hacer antes de abordarlo. Recibimos ayuda de Eduardo Tendero y José de Calima Proyectos, que a demás de prestarnos su material, vino a orientarnos y a ayudarnos.

Durante todo el proyecto se trabajó con nuestra premisa de que nadie era propietario de lo que hacía, como lo habíamos hecho así con anterioridad estaba interiorizado, por lo que no era un problema que unos continuáramos el trabajo de otros, la cuestión era aportar al resultado final (*Fig.4*).

Nos quedó una parte del proyecto por hacer, que deberíamos haber retomado esta primavera, pero no ha sido posible por el Covid-19. Nuestra intención era que esa pequeña esquina quedara como un jardín, con espacio para sentarse a esperar, ya que a veces el paso a nivel tarda un ratito. Una forma de reivindicar espacios de encuentro y ocio en el barrio, creando uno. Pensábamos plantar flores y hortalizas y pintar unos neumáticos y unas cajas para generar un espacio de encuentro barrial, pero el confinamiento nos ha derivado a trabajar desde casa y en el espacio digital. Pueden consultar como se ha continuado el proyecto buscando a “Losmejoresdelbarrio_” en Instagram.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁNTARA, a. (2015) “Arte urbano, espacio público y educación. Elementos para la transformación social”*. Ponencia en la mesa redonda Arte urbano, espacio público y educación organizada por el Collegi d’Educadors i Educadores de Catalunya (CEESC) en el marco del OpenWalls 2015. Revista Art Social.* Disponible en: https://www.artsocial.cat/articulo/arte-urbano-espacio-publico-educacion/ (Última consulta 25 de junio de 2019)

BANG, C. Y WAJNERMAN, C. (Abril, 2010). “Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias”*. Revista argentina de psicología– RAP* n.48 pp.89-103.

CASACUBERTA, D., RUBIO, N., SERRA, L. (Coords.) (2011).*Acción cultural y desarrollo comunitario*. Barcelona: Editorial GRAÓ.

MORENO, A. (2016) *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Ed.Octaedro.

MUNDET, A., BELTRÁN, A., MORENO, A. (2015). “Arte como herramienta social y educativa”. *Revista Complutense de Educación*. Vol. 26 Núm. 2 pp. 315-329.

MUNDET, A. Y FUENTES-PELÁEZ, N. (2017) Emocion’AR-T : Una propuesta educativa de promoción de la resiliencia a través del arte. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social. Madrid. Ediciones Complutense.

TAPIA, V. (otoño 2013). “El concepto de barrio y el problema de su delimitación. Aportes de una aproximación cualitativa y etnográfica”. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos.* Disponible en*:* http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/. (Última consulta 25 de junio de 2020)

COALICIÓN, VALORIZACIÓN Y ARTE. EL PROCESO DE ESTABLECIMIENTO DEL BARRIO SAN FELIPE COMO EL BOGOTÁ ART DISTRICT

Coalition, valorization and art. The process of establishing the San Felipe neighborhood as the Bogotá art district

Camilo H. Rojas Garcés
CIDER-Universidad de los Andes (Bogotá)
h-rojas@uniandes.edu.co

Resumen

Las industrias culturales y creativas han conformado un tema de especial interés en los debates sobre ciudades y desarrollo en el norte y el sur global. Así mismo, la literatura ha mostrado que estas industrias pueden ser usadas por agentes inmobiliarios para generar beneficios económicos. En esta comunicación analizo el caso del barrio San Felipe en Bogotá, en el que desde hace casi una década se han instalado emprendimientos relacionados con el arte y la creatividad. Los resultados obtenidos por medio de métodos cualitativos muestran que: i) los agentes que impulsan a San Felipe como barrio artístico conforman una coalición y actúan como emprendedores que buscan obtener beneficios económicos en el sector inmobiliario por medio del arte; ii) Esta coalición implementó un círculo de realimentación como mecanismo que valorizó el suelo del barrio usando al arte como herramienta y iii) Esto ha dado como resultado la producción de espacios excluyentes de vivienda y consumo al interior del barrio y sus alrededores. Esta comunicación aporta a la comprensión sobre las formas en las que se implementa el paradigma de la ciudad creativa en América Latina y hace algunas recomendaciones sobre la creación de distritos creativos y artísticos más inclusivos.

Palabras clave

Ciudad creativa, Bogotá, inclusión.

Abstract

The cultural and creative industries have been a topic of special interest in debates on cities and development in the global north and south. Likewise, the literature has shown that these industries can be used by real estate agents to generate economic benefits. In this communication, I analyze the case of the San Felipe neighborhood in Bogotá, where for almost a decade, undertakings related to art and creativity have been installed. The results obtained through qualitative methods show that: i) the agents that promote San Felipe as an artistic neighborhood form a coalition and act as entrepreneurs seeking to obtain economic benefits in the real estate sector through art; ii) This coalition implemented a feedback loop as a mechanism that valued the neighborhood's land using art as a tool and iii) This has resulted in the production of exclusive spaces for housing and consumption within the neighborhood and its surroundings. This communication contributes to the understanding of the ways in which the creative city paradigm is implemented in Latin America and makes some recommendations on the creation of more inclusive creative and artistic districts.

Keywords

Creative city, Bogotá, inclusion.

1. INTRODUCCIÓN

Las industrias creativas, en el marco del capitalismo tardío, han sido propuestas como motor del desarrollo por diferentes autores y organismos multilaterales. En el marco del estudio sobre ciudades y desarrollo, autores como Richard Florida (2002) han argumentado que la presencia o ausencia de una "clase creativa" es el factor fundamental por el que unos territorios, o ciudades, tienen mejor desempeño económico que otros. Para Florida, enfoques como el de capital social o capital humano pierden relevancia y, en la actualidad, las ciudades más competitivas y con mayores niveles de crecimiento económico son aquellas que son capaces de atraer a esta nueva clase creativa que gusta de la diversidad y la calidad de vida urbana. Este es el caso de barrios artísticos emblemáticos como SoHo en New York (Zukin, 1982) o La Boca en Buenos Aires (Thomasz, 2016).

Bajo esta perspectiva, ampliamente difundida por todo el mundo, los gobiernos de numerosas ciudades han propuesto la implementación de distritos culturales y creativos con el fin de sacar provecho del capital creativo y lograr así un crecimiento económico acorde a las demandas del mundo actual. No obstante, la literatura también se ha enfocado sobre efectos no deseados que puede tener la implantación de las industrias creativas en los barrios de las ciudades. Entre los efectos negativos más estudiados son los procesos de gentrificación y posterior expulsión de habitantes de ingresos medios y bajos de los barrios (Ley, 2003; Ashlin, 2017), el aumento de las desigualdades inter e intrarregionales (Florida, 2017) y la producción de espacios urbanos poco inclusivos (Shaw & Monroe Sullivan, 2011; Sánchez-Naudín & Vivas-Elias, 2018; Zukin, 2008).

En América Latina la implementación de políticas públicas encaminadas a la creación de distritos especiales, relacionados con la creatividad, la innovación, la tecnología o el arte, también ha generado efectos no deseados en los territorios como la exclusión de poblaciones (Álvarez-Rivadulla, et al., 2019). La literatura sugiere que, en el caso latinoamericano, los procesos de regeneración de centros urbanos y creación de distritos creativos son fuertemente apoyados por el Estado (Janoschka & Sequera, 2014; Kanai & Ortega-Alcázar, 2009), por medio de diversos instrumentos de política. El Distrito de las Artes en el barrio La Boca en Buenos Aires ampliamente estudiado desde diferentes enfoques por Thomasz (2016; 2017; 2014), muestra que allí las actividades artísticas locales y populares se han excluido del circuito, se ha incrementado la segregación y ha habido desplazamiento de los vecinos tradicionales del barrio.

Esta comunicación es producto de una investigación llevada a cabo en el barrio San Felipe, ubicado en la localidad de Barrios Unidos en Bogotá, entre enero y noviembre de 2019. Este barrio ha presenciado un aumento significativo de la presencia de emprendimientos relacionados con las industrias culturales y creativas en los últimos diez años. En contraste con lo que se muestra en la literatura sobre creatividad, arte y ciudad, el proceso en San Felipe no inició con la llegada de artistas debido a las rentas bajas, sino que fueron algunos agentes inmobiliarios, interesados en realizar sus intereses especulativos, quienes incentivaron la llegada de artistas, galeristas, talleres, bares y restaurantes. Teniendo esto en cuenta, esta investigación busca responder a las preguntas ¿qué tipo de espacios urbanos se han producido en San Felipe por medio del arte y la creatividad? y ¿qué factores han permitido la producción de este tipo de espacio? En este texto se argumenta acerca de una forma específica de la aplicación del paradigma de la ciudad creativa y cómo esta produce espacios urbanos excluyentes. Así, en San Felipe no se observa el proceso de barrios como el SoHo en el que los artistas se instalan allí debido a las rentas bajas de una zona deteriorada, pero tampoco se evidencia un proceso liderado por el establecimiento por parte del Estado de un distrito especial tal como se muestra en la literatura sobre América Latina.

La comunicación se divide en las siguientes secciones. La primera es una breve revisión de literatura sobre la ciudad creativa como iniciativa para el desarrollo local. En un segundo lugar se encuentra un apartado metodológico sobre cómo se realizó esta investigación. En tercera instancia presentaré el contexto sobre el caso de estudio en el que se tratará su proceso de poblamiento, su deterioro, la posterior llegada de los emprendimientos relacionados con el arte, la cultura y la creatividad y su estado actual. Como cuarto componente se presentarán y discutirán los factores que han sido importantes en la producción de espacios excluyentes en San Felipe, a saber: i) una coalición elitista ha impulsado al barrio como lugar para el arte; ii) esta coalición creó un ciclo de realimentación para valorizar el barrio; y iii) Esto ha dado como resultado la producción de espacios excluyentes de vivienda y consumo al interior del barrio

y sus alrededores. Por último, presentaré algunas conclusiones sobre las limitaciones que tienen el arte y la creatividad como motor del desarrollo local, además de algunas recomendaciones acerca de cómo diseñar e implementar políticas públicas para fomentar ciudades creativas de manera más inclusiva.

2. REVISIÓN Y ENMARQUE EN LA LITERATURA

2.1. La ciudad creativa en el norte y el sur global

Aunque el primer trabajo sobre las ciudades creativas es el de Landry y Bianchini (1995), la apuesta teórica de mayor importancia en la literatura sobre el desarrollo y aglomeraciones urbanas, en el inicio del siglo XXI, es la de "la clase creativa" defendida principalmente por Richard Florida (2002; 2003). Florida argumenta que existe una correlación entre la presencia de esta clase creativa y el desempeño económico de las localidades. En resumen, el argumento indica que hay que crear estrategias para atraer este tipo de población a las ciudades con el fin de obtener un mejor desempeño económico. Esta clase creativa se ve atraída por "las tres T's" (Florida, 2003): tecnología, talento y tolerancia. Por medio de correlaciones de tipo cuantitativo, el autor muestra que las ciudades más tolerantes de Estados Unidostienen mejor desempeño económico que aquellas que son más conservadoras frente a poblaciones como los migrantes, las comunidades LGBTI+ y los artistas o bohemios. De esta forma, la apuesta de Florida se centra en atraer a las ciudades a poblaciones como artistas, arquitectos, trabajadores de alta tecnología, diseñadores, músicos, productores de cine, etcétera.

A pesar de ser una teoría con una gran recepción en los estudios sobre desarrollo local en los albores del siglo XXI, Florida ha sido también duramente criticado desde diferentes perspectivas por los efectos negativos que podría traer sobre las ciudades el establecimiento de esta nueva clase creativa. En Struggling With the Creative Class, Peck (2005) expone que la visión de la clase y ciudad creativa está enmarcada en agendas neoliberales para el desarrollo "alrededor de la competencia interurbana, la gentrificación, el consumo de clases medias y el mercadeo del lugar" (740-741). Además, el autor argumenta que todo el enfoque de la clase y la ciudad creativa "provee los medios para intensificar y subsidiar públicamente sistemas de consumo urbano para gentrifcadores, cuya falta de compromiso con el lugar y sus débiles lazos con la comunidad son celebrados" (Peck, 2005: 764)

Quince años después de su aparición, Florida (2017) hizo un cuestionamiento sobre su propia propuesta y concuerda en que la presencia de la clase creativa en las ciudades puede ocasionar gentrificación, desplazamiento, competencia inter e intraregional, segregación y otros efectos no deseados sobre el desarrollo urbano. No obstante, Florida no hace una reflexión profunda sobre el carácter eurocentrista de su análisis y la propuesta de la creatividad como herramienta para el desarrollo de las ciudades. Sobre esto escriben Schindler y Silver (2019), quienes argumentan que en el sur global los problemas de desarrollo de las ciudades no se pueden solucionar aplicando directamente los preceptos del urbanismo norteamericano y que Florida omite debates centrales para nuestras ciudades como el cambio climático, el creciente proceso de desindustrialización y cómo esto afecta, principalmente, a los ciudadanos de menores ingresos.

Es en esta perspectiva crítica sobre las ciudades creativas y sus posibles efectos colaterales no deseados en las ciudades de América Latina que enmarco esta comunicación. Una perspectiva crítica sobre estos problemas es útil para analizar el caso bogotano en tanto se ha priorizado la economía cultural y creativa, también llamada "economía naranja" (Buitrago & Duque, 2013) en el contexto colombiano, como un camino para acelerar el desarrollo del país. En Bogotá, la reciente formulación de la Política Pública de Economía Cultural y Creativa (Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, 2019) es una muestra de que este tipo de actividades han sido propuestas como herramienta para la recuperación, revitalización y renovación de vastos sectores de la ciudad y como estrategia para dinamizar la economía.

2.2. La generación de barrios y distritos creativos

Respecto a las formas como se generan barrios o distritos artísticos y creativos se pueden distinguir dos narrativas principales. La primera de ellas muestra un proceso que se ha estudiado en particular en el contexto de Europa del norte y Estados Unidos (Ashlin, 2017; Grodach, et al., 2018; Kanai &

Ortega-Alcázar, 2009; Ley, 2003). En esta narrativa vale la pena resaltar el amplio trabajo de Zukin (1982; 2008) y Zukin & Braslow (2011), sobre el establecimiento de barrios emblemáticos como SoHo y otros distritos creativos en New York. La segunda narrativa detalla una forma más liderada por el Estado en el establecimiento de esta clase de distritos y se encuentra especialmente en la literatura sobre ciudades en América Latina y España (Goicoechea, 2018; Janoschka & Sequera, 2014; Kanai & Ortega-Alcázar, 2009; Sabaté & Tironi, 2008; Sánchez-Naudín & Vivas-Elias, 2018; Thomasz, 2016).

En la literatura se puede encontrar una narrativa más o menos estándar en torno al establecimiento de distritos artísticos en el norte global que podría resumirse en el siguiente proceso por fases y que es, básicamente, el proceso estudiado por Zukin (1982): los artistas se instalan en los barrios deteriorados o con bajos niveles de inversión debido a las rentas bajas que tienen que pagar por vivienda o espacios para trabajo; acto seguido ingresan cafés, librerías, boutiques, etcétera en relación con los nuevos habitantes; como última fase ingresan flujos de capitales más poderosos -por lo general en forma de inversiones inmobiliarias - que introducen población de clases medias y altas a los barrios y, al final del proceso, son desplazados los habitantes de bajos ingresos e incluso los artistas que se instalaron allí en primera medida.

El establecimiento de distritos artísticos en América Latina y España parece tener otro tipo de características en comparación al proceso que se muestra en la literatura del norte global. Estas dos regiones del planeta fueron estudiadas por Janoschka, Sequera y Salinas (2014) con el fin de encontrar las particularidades y diferencias que existen con lo que se presenta en el norte global. La literatura muestra que el proceso en América Latina está ligado directamente a decisiones de política por parte del Estado. De esta forma Goicoechea (2018) y Thomasz (2016; 2017) estudian la implementación de distritos creativos en la ciudad de Buenos Aires. Goicoechea centra su análisis en los planes de renovación urbana que han traído consigo el establecimiento de estos distritos y su impacto sobre la valorización del suelo. Por su parte, Thomasz expone el caso del barrio La Boca establecido como Distrito de las Artes y argumenta en torno al impacto que tiene la llegada de nuevos artistas relacionados con circuitos globales a un barrio que albergaba artistas tradicionales y populares en la ciudad. Por último, Rodríguez, Abramo y Vicario (2015) estudian el caso del barrio Bilbao la Vieja y su transformación, por medio de planes estatales, en un distrito para el arte y la cultura para establecerse como el “SoHo de Bilbao” produciendo de esta forma un proceso de gentrificación por medio del arte. Así, en América Latina y España, los distritos creativos y artísticos tienen su origen en intervenciones urbanas lideradas por el Estado.

El caso que acá analizo no corresponde necesariamente a estas dos narrativas principales. San Felipe, como barrio artístico es particular dado que una coalición conformada por agentes privados que operan en el sector inmobiliario y, usando su capacidad de agencia económica y política, desencadena un proceso que lleva al barrio a convertirse en el distrito del arte de Bogotá con el fin de obtener beneficios económicos al valorizar una localización deteriorada pero con características atractivas.

3. METODOLOGÍA

Para cumplir con el propósito de esta investigación, usé cuatro técnicas cualitativas para la recopilación de datos, a saber: la entrevista semiestructurada, la entrevista etnográfica -o “no estructurada” (Guber, 2005)-, la observación participante y la compilación y posterior análisis de prensa y archivos relacionados con San Felipe. Apliqué 10 entrevistas semiestructuradas a artistas, gestores culturales y habitantes del barrio a quienes contacté por medio de una “bola de nieve”. Por otro lado, realicé visitas constantes, en especial en el marco de eventos como Open San Felipe y Noche San Felipe; en total efectué 12 visitas de este tipo en las que llevé a cabo ejercicios de observación participante y entrevistas etnográficas. Finalmente, hice seguimiento a las cuentas de redes sociales de los eventos ya mencionados, galeristas, curadores y espacios artísticos además de las cuentas de los proyectos inmobiliarios que se están estableciendo en el barrio y sus inmediaciones; también recopilé archivos de prensa sobre San Felipe y revisé a profundidad la presencia online de la firma de microfinanciación inmobiliaria *Prodigy Network*.

4. CONTEXTO DE SAN FELIPE

El barrio San Felipe se ubica en la Unidad de Planeación Zonal-UPZ 98 “Los Alcázares” perteneciente a la localidad de Barrios Unidos en Bogotá. Los límites del barrio son al occidente la carrera 24, al oriente la Avenida Caracas, al sur la calle 72 y al norte la calle 80. Aunque para los años 30 del siglo XX ya había iniciado la población y desarrollo del sector, no fue sino hasta los años 50, con la migración de las élites bogotanas del centro hacia el norte de la ciudad, que se consolidó el barrio. Asimismo, los entrevistados habitantes antiguos afirman que allí vivían familias bogotanas reconocidas y que, en términos generales, era un muy buen barrio, seguro, con espacio público, servicios y acceso a transporte. Así se mantuvo durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX (*Fig. 1*).

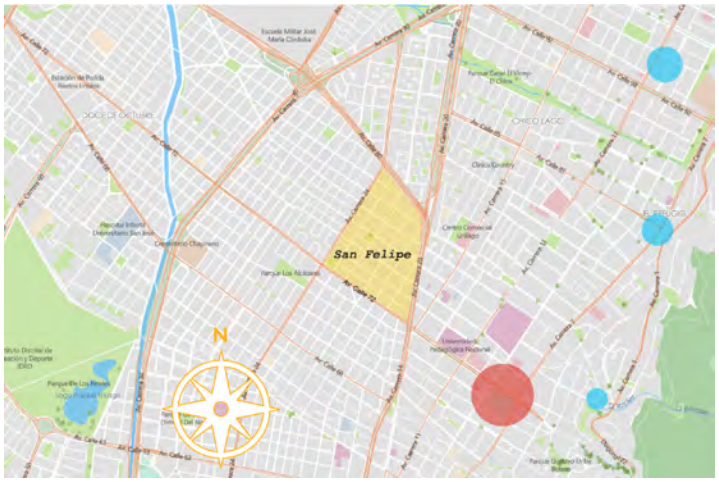


Fig. 1 - Ubicación de San Felipe en Bogotá. Los puntos resaltados en el mapa son el centro financiero de la calle 72 y lugares de habitación de las élites bogotanas. Fuente: Elaboración propia por medio de la herramienta Google Maps (2020)

No obstante, al finalizar el siglo XX, el barrio entró en un proceso de deterioro físico y social que puede ser observado aún en la actualidad. Los habitantes antiguos atribuyen el deterioro del barrio a la instalación de talleres de mecánica automotriz y otros tipos de comercio popular que atrajeron constantemente a familias de ingresos inferiores a las inmediaciones del barrio. Otro factor que pudo haber influido en el deterioro es la construcción del sistema de Transporte BRT de Bogotá Transmilenio por la avenida Caracas y la Calle 80 que son los límites del barrio al oriente y al norte, respectivamente.

El periodo de deterioro y caída en los niveles de inversión es referenciado por los habitantes antiguos por la presencia de inquilinatos e incluso inmuebles tomados por habitantes de calle o personas en condición de indigencia, por la presencia de centros de acopio de reciclaje, talleres automotrices en los garajes de las casas de familias otrora prestantes de la ciudad y por la presencia de otros tipos de comercio popular. Asimismo, al final del siglo XX y en la primera década del XXI, los habitantes entrevistados coinciden en que el barrio tenía altos niveles de inseguridad al punto que los robos a las viviendas eran muy comunes y, en buena medida, culpan de estos a quienes habitaban en los inquilinatos, viviendas ocupadas o en posesión de personas y familias de bajos ingresos. Debido a este deterioro las familias más prestantes migraron al oriente o al norte de la ciudad, dejando a San Felipe casi inhabitado por lo que, al inicio del siglo XXI, en las casas se instalaron oficinas y empresas dedicadas a actividades como la seguridad privada. La cercanía con barrios como el 7 de Agosto también influyó en el proceso de deterioro al convertir a San Felipe en un barrio más comercial que residencial y en el que el comercio de autopartes está presente aún en la actualidad. Este periodo puede enmarcarse entre 1999 y 2009 según los relatos de los habitantes antiguos del barrio.

Al iniciar la segunda década del siglo XXI, de la mano de un reconocido arquitecto bogotano, inicia la migración de galerías, colecciones, artistas y demás al interior del barrio. Según los relatos de artistas relacionados con el circuito del barrio y algunos medios de comunicación, San Felipe fue escogido por estos emprendedores porque el estado de deterioro hacía que las rentas del suelo fueran bajas en comparación con otras localizaciones; en especial en comparación con el sector al oriente de la avenida Caracas, que es uno de los centros financieros de Bogotá, y con el barrio Polo Club al norte de la calle 80, un reconocido barrio habitado por clases de ingresos medios y altos de la ciudad. Además, la migración de familias más al norte de la ciudad provocada por el deterioro y la expansión urbana hizo que muchos inmuebles quedaran desocupados u ocupados por personas adultas mayores que buscaron vender sus predios lo más pronto posible. Este afán por “querer salir del barrio” fue un

elemento recurrente en los relatos de los habitantes antiguos. Asimismo, San Felipe tiene una muy buena conexión con la malla vial de la ciudad al encontrarse en el punto de intersección entre las troncales de Transmilenio de la avenida Caracas y la Calle 80, lo que hacía que los precios del suelo se percibieran aún más bajos. De esta forma, el barrio cumplía con tres características muy deseables para iniciar un proyecto urbano e inmobiliario, en este caso en relación con el arte, a saber: se encontraba en estado de deterioro lo que hacía sus precios muy asequibles, había muchas casas desocupadas con propietarios dispuestos a venderlas a precios bajos y, además, está muy bien ubicado y conectado. Esto hizo que San Felipe fuera visto como una localización en la que la brecha entre la renta potencial y la renta actual (Smith, 1987) tuviera la posibilidad de cerrarse por medio de la intervención con el arte. En 2013 se instalan las primeras galerías y en la actualidad, según los perfiles de Instagram de iniciativas como Open San Felipe, hay más de 70 espacios relacionados con el arte.

5. COALICIÓN, VALORIZACIÓN Y ARTE

5.1. La coalición de inmobiliarios, artistas y políticos. Movilización de recursos y voluntades para la creación del distrito del arte en Bogotá

En San Felipe, a partir del inicio de la segunda década del siglo XXI, se conformó una "coalición de poder" (Mossberger & Stoker, 2001) que ha gobernado el espacio del barrio hasta la actualidad. Por este tiempo, Alejandro Castaño, un reconocido arquitecto bogotano, con operaciones en el mercado inmobiliario, trasladó su colección privada de arte a una bodega en el barrio. Aprovechando su posición dentro de la sociedad bogotana, invitó a artistas, galeristas, curadores y demás actores del mundo del arte a que se instalaran en San Felipe con sus emprendimientos. Un elemento de suma importancia en este momento generador del proceso es que artistas y gestores culturales que han participado en el circuito del barrio argumentan que este arquitecto tuvo, desde el principio, intereses económicos en el sector inmobiliario. Esto se evidencia en afirmaciones como "es coleccionista de arte y es constructor" (artista 2) o que todo

> comenzó con la compra de una casa donde hoy aloja la colección de arte colombiano más grande e importante del país. De ahí, comienza a invitar a otros a invertir en la compra de un negocio que en principio es puramente finca raíz (gestora cultural).

Este hecho configura el origen del proceso en San Felipe en el que un agente con intereses inmobiliarios hace unas inversiones para luego invitar a otras personas a acomodarse en el barrio junto con sus emprendimientos artísticos.

Castaño juega el papel del emprendedor capitalista que, por medio de una inversión, modifica la convención urbana haciendo que familias de ingresos más altos comiencen a moverse a una nueva localización como San Felipe bajo la expectativa que se crearán futuras externalidades de vecindad al residir en un lugar acorde a su nivel socioeconómico (Abramo, 2011). Asimismo, esta innovación que supone el atraer personas de ingresos altos se fundamenta en un ""poder para" o la capacidad para actuar" (Mossberger & Stoker, 2001: 812) de la coalición que planteó el proyecto de San Felipe como barrio artístico, esto teniendo en cuenta que quienes se coaligaron con este fin pertenecen a las clases de mayores ingresos de la ciudad, tienen conexiones políticas muy importantes y grandes operaciones inmobiliarias y empresariales.

En este sentido, el poder que ostenta esta coalición también encuentra fundamento en la propiedad sobre el suelo del barrio que fue adquirido a precios considerablemente bajos en los momentos de mayor deterioro de la localización. Así, galerías que se encuentran hoy en el barrio como 12:00 o Sketch funcionaron en predios propiedad los agentes iniciadores:

> esa galería quedaba en la 73, una casa de tres pisos, creo que esa casa era de Castaño si no estoy mal, la remodeló, la dejó para galería se la arrendó a Liz, […][luego ella] se dio cuenta que no, que pagar ese arriendo estaba una bobada y se fue más abajo como cerca a Instituto de Visión, compró una bodega que era un taller de mecánica [automotriz] y la está adaptando (artista 2).

Por otro lado, vale la pena recalcar que el éxito de esta coalición de actores privados se da en primera medida por su capacidad para movilizar recursos para la inversión en el barrio pero también hacen parte

de una élite conectada con la clase política colombiana como el expresidente César Gaviria y su hija María Paz, quienes también son importantes jugadores en el mercado del arte, el primero como galerista y coleccionista y la segunda como directora de la feria de arte más importante de Bogotá ArtBo. Así, el poder que ejerce esta coalición también incluye el "poder para" influir en el mercado del arte, intervenir en la producción, en la circulación, en las curadurías, etcétera. De esta forma, en este primer momento confluyen dos condiciones necesarias para el establecimiento de San Felipe como distrito artístico, a saber: la conformación y permanencia de la coalición de poder y su carácter de emprendedores capitalistas schumpeterianos en búsqueda de beneficios económicos en el sector inmobiliario.

5.2. La valorización del suelo en San Felipe y su relación con el arte

La literatura sobre el establecimiento de la ciudad creativa en América Latina y España ha centrado buena parte de su atención en lo que Harvey (1989) llama el "empresarialismo urbano" que busca, por medio de intervenciones públicas, atraer inversiones privadas para la transformación de las ciudades. Así lo muestra Thomasz (2016) en su investigación sobre el Distrito de las Artes en el barrio La Boca de Buenos Aires o Casellas (2016) analizando la promoción de la imagen del lugar en Barcelona. Por otro lado, la economía creativa y las actividades asociadas a esta han sido estudiadas y conceptualizadas desde diferentes ángulos. Recientemente se han realizado trabajos sobre este campo que apuntan a que el valor económico de este tipo de actividades proviene de los derechos de autor que se generan de la producción cultural y creativa (Garnham, 2005). Buitrago y Duque (2013) coinciden en que los derechos sobre la propiedad intelectual son un determinante del valor que generan las actividades relacionadas con el aparentemente novedoso pero difuso concepto de "economía naranja". Bajo esta mirada, los réditos económicos del fomento de las artes, la cultura y la creatividad están determinados por la posibilidad de captar beneficios de los derechos sobre la propiedad intelectual.

En este contexto, sin capacidades de establecer alianzas público-privadas de la forma empresarialista para la valorización del barrio, nace el proyecto Bogotá Art District (BAD) impulsado, entre otros actores, por la firma de microfinanciación inmobiliaria Prodigy Network. El proyecto del BAD buscaba producir vivienda y espacios de taller en arriendo para artistas, que tuviera ciertas flexibilidades para el pago de la renta como pagarla con obras o piezas de arte. En otras palabras, el BAD tenía como objetivo adquirir casas, renovarlas y rentarlas para que funcionen como talleres y vivienda para artistas contemporáneos jóvenes de América Latina. Los artistas pagan la renta con arte; los inversionistas y propietarios hacen una inversión en bienes raíces que se valoriza mientras adquieren arte con gran potencial (Prodigy Network, 2013).

Además, "las casas serán adaptadas y remodeladas por el arquitecto Alejandro Castaño, quien ya remodeló dos de estas casas" (Prodigy Network, 2013). Algunos artistas que trabajan o han trabajado en San Felipe señalaron la existencia de estas casas al interior del barrio en las que ya vivían algunos jóvenes artistas y pagaban con obras de arte la renta de los espacios. En consonancia con el proyecto BAD, por medio de la Cámara de Comercio de Bogotá, Artecámara, ArtBo, Flora ars+natura y Prodigy Network, se crea el premio Prodigy/ Beca Flora que durante tres años -entre 2013 y 2015- entregó:

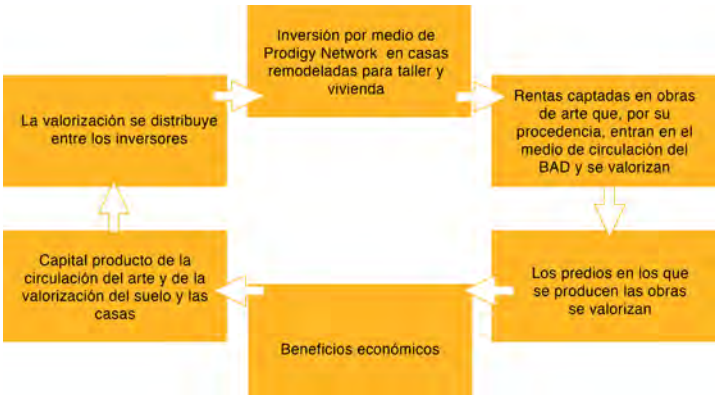


Fig. 2 - Ciclo de realimentación de la valorización del suelo en San Felipe
Fuente: Elaboración propia (2019)

> un estudio/taller en FLORA ars+natura por un año, con el acompañamiento curatorial de José Roca, director artístico del espacio. Además [,] tendrá derecho a una exposición individual en la sala Artecámara Chapinero de la Cámara de Comercio de Bogotá durante ARTBO 2016; un taller abierto durante las Jornadas Puertas Abiertas en FLORA ars+natura y una bolsa de producción (Revista Arcadia, 2015).

Este ciclo no sólo muestra el mecanismo por el cual se pretendió valorizar el suelo rápidamente, sino que evidencia que el poder de la coalición es lo que logra generar beneficios económicos a partir de la producción artística en San Felipe. Es decir, una obra de arte no necesariamente produce beneficios por ser objeto con derechos sobre la propiedad intelectual, más bien es el poder que está detrás de quien ostenta la obra lo que hace que se valorice o no. Así, muchos artistas que tienen alguna oportunidad de exponer su trabajo en San Felipe nunca llegan a obtener beneficios de su creación: "no, en las veces que he expuesto acá en el barrio nunca he podido vender nada" (artista 4). Es la coalición la que logra, por medio del ejercicio de su poder, establecer el circuito BAD en San Felipe, intervenir en el mercado del arte por medio de curadores, coleccionistas, premios como el Prodigy Beca Flora y sus conexiones con la élite política bogotana.

5.3. La exclusión como resultado. La doble función del arte en San Felipe

En San Felipe, como en muchos otros barrios artísticos, se llevan a cabo eventos de *artwalks* o noches en las que es posible acceder libremente, sin barreras físicas a la entrada, al arte que se produce en el barrio. Teniendo en cuenta la importancia de estos eventos para la promoción de San Felipe como distrito artístico enfoqué la mayoría de mis visitas al barrio en asistir a Open San Felipe y a Noche San Felipe, eventos que se llevan a cabo en promedio una vez cada dos meses.

Respecto a las particularidades de los espacios participantes en estos eventos, encontré que existen tres tipos. Los principales son galerías o espacios de trabajo artístico bajo el control directo de la coalición; estos por lo general ocupan un predio completo y están debidamente adecuados para cumplir su función. Entre estos espacios se encuentran las principales galerías como 12:00 o Sketch que se enfocan principalmente en el arte contemporáneo.

En segundo lugar, están los espacios independientes que, por lo general, funcionan en pequeños apartamentos rentados al interior del barrio o en sus inmediaciones, no están debidamente adaptados y funcionan como galería y taller al mismo tiempo; tal vez el más conocido es Estudio 101 y allí se exhiben tipos de arte que es más accesible para el público. Por último, están los espacios que son excluidos del circuito y que son lugares en los que exhiben muchos tipos de arte sin un aparente orden o curaduría e incluso elementos que podrían ser considerados artesanías, souvenirs u otras mercancías; por lo general funcionan en los otrora estacionamientos de las casas o en lugares que pudieron funcionar como tiendas de barrio.

Hay algunos elementos que vale la pena mencionar sobre el arte que se exhibe en San Felipe y cómo este configura un filtro. El primero es el desconocimiento casi absoluto y la inexistente relación de los habitantes tradicionales del barrio -en particular adultos mayores- con las actividades artísticas.

Esto se relaciona íntimamente con otro punto es el "sujeto prototípico de San Felipe" que es, en términos generales, un adulto joven, profesional y con capacidad adquisitiva para acceder a los espacios de consumo del barrio propios de las galerías de arte contemporáneo, todo lo contrario a las señoras y señores jubilados que han habitado el espacio.

La segunda función del arte en San Felipe es la de atraer inversiones al barrio y sus inmediaciones. El que se haya convertido en un barrio artístico con sus eventos de galerías abiertas hace que proyectos inmobiliarios privados usen su cercanía al barrio como publicidad. Este es el caso de los edificios 72Hub y Plura Coliving que están destinados a turistas y trabajadores creativos, especialmente extranjeros, que usan plataformas como Airbnb o Booking. El edificio Plura Coliving destinado para "la vivienda relacionada con nuevos estilos de vida" (Echavarría, 2019) es presentado como uno de los espacios que apalancarán el desarrollo de San Felipe como distrito creativo y artístico. En este edificio se pueden alquilar apartamentos a partir de COP 2'622.070 (U$D 750) mensuales, casi tres veces el salario mínimo mensual en Colombia[1].

[1] Salario mínimo mensual en Colombia 2020: COP 877.803 (U$D 254).



Fig. 3 - Edificio Plura Coliving en San Felipe
Fuente: Elaboración propia (2019)

Los apartamentos, en tiempos de financiarización de la vivienda, son vendidos no como lugares de residencia sino como inversiones.

Así, el tipo de arte que se expone en San Felipe tiene dos funciones principales. La primera de ellas es hacer de filtro de públicos para el barrio. Es decir, aunque en los eventos de galerías abiertas no hay barreras físicas a la entrada, el arte se configura como el "aviso rojo" que indica si se es bienvenido o no en este espacio. Así, los públicos del barrio pueden ser caracterizados de la siguiente forma: i. quienes no son bienvenidos en el espacio por su condición de clase que determina su gusto y su consumo; ii. quienes, aunque no tienen la capacidad de invertir en el arte o los negocios inmobiliarios del barrio, tienen la capacidad de consumir en restaurantes, bares y demás establecimientos y iii. quienes participan del coleccionismo y el mercado del arte, pero además pueden consumir e invertir en negocios inmobiliarios. Bajo esta nomenclatura, los sujetos en i. son excluidos de las dinámicas del barrio y, en este grupo, se encuentra buena parte de quienes residen en el barrio y en lugares aledaños como el tradicional barrio 7 de Agosto (*Fig. 3*).

De esta forma, por medio del uso del arte, en San Felipe se han producido dos tipos de espacios urbanos que excluyen a la población del barrio y a la generalidad de los habitantes de la ciudad. Los primeros son los espacios principales, relacionados con la coalición elitista de poder, que se dedican a galerías, bares, restaurantes y, en general, el consumo relacionado con el arte. Por otro lado, se encuentran las viviendas que excluyen, vía precio, a quienes históricamente han habitado este sector. Este último es el caso de los proyectos inmobiliarios Plura Coliving y 72Hub. No obstante, al interior de las casas adaptadas como taller y vivienda para artistas en relación con la coalición de poder elitista, también se encuentra vivienda que no es accesible para todo el mundo. La disposición espacial de los talleres y viviendas de artistas, que no se han conectado directamente con la coalición de poder, indican esta última forma de exclusión puesto que, en su mayoría, residen o trabajan en barrios aledaños como el barrio Colombia o Concepción Norte, al sur de San Felipe, en donde "todavía se puede pagar el arriendo, de la 72 para allá todo se pone más caro" (artista 3).

6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES FINALES

En conclusión, casos como el de San Felipe muestra las limitaciones de la aplicación del paradigma de la ciudad creativa en América Latina. Este tipo de fomento a la creatividad y al consumo de autenticidad, genera un crecimiento económico que no necesariamente produce réditos para la mayoría de la población por lo que no se trata de una estrategia óptima de desarrollo local. De esto también surge un cuestionamiento al impulso del arte y la creatividad en las ciudades en un país tan desindustrializado como Colombia y es ¿de dónde proviene el crecimiento económico? Para Buitrago y Duque (2013) debería surgir de la explotación de la creatividad y los derechos sobre la propiedad intelectual. Sin embargo, el estudio de este caso muestra que en verdad buena parte de este crecimiento económico proviene de la especulación y valorización del suelo del barrio por medio del ejercicio del poder de una coalición. Esto implica que tanto el arte como el espacio urbano es accesible solo para un tipo de personas muy particular lo que va en contravía de la promoción de un desarrollo local inclusivo.

No obstante, no es necesario ir tan lejos para notar iniciativas que apuntan a que se genere un desarrollo local por medio del arte y la creatividad, con iniciativas de carácter endógeno y garantizando la inclusión y permanencia tanto de los habitantes de los distritos artísticos como de artistas locales que

no necesariamente se vinculen con los circuitos de consumo de arte global vanguardista y excluyente. Así, el Área de Desarrollo Naranja "La Playa" en la localidad de Chapinero en Bogotá, es una iniciativa de carácter endógeno propuesta por los grupos musicales que, en la actualidad, trabajan en el espacio público y que buscan por medio de la Política Pública de Economía Cultural y Creativa adelantar procesos de formalización y fortalecimiento de la actividad y de los públicos de la música popular. En últimas, una ciudad creativa puede ser inclusiva en la medida que sean los artistas y creativos quienes impulsen las iniciativas que sean accesibles a la población en general, lo que implica un arduo trabajo en aumentar y mejorar la oferta, pero también en la formación de públicos para incentivar la demanda y así producir espacios en los que todas las capas de la sociedad puedan acceder a la cultura, el arte y la creatividad que se produce en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMO, P., (2011). *La ciudad caleidoscópica -coordinación espacial y convención urbana-: una perspectiva heterodoxa para la economía urbana.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

ÁLVAREZ-RIVADULLA, M. J., MONTERO, S. & VILLAMIZAR SANTAMARÍA, S., (2019). *Hacia Ciudades Incluyentes, el ODS 11 y el Reto de la Segregación Socioespacial en América Latina.* Bogotá: Universidad de los Andes.

ASHLIN, M., (2017). "Artists are a tool for gentrification": Mantaining artists and creative production in arts districts. *International Journal of Cultural Policy.*

BUITRAGO, F. & DUQUE, I., (2013). *La Economía Naranja una Oportunidad Infinita.* Washington, DC: BID.

CASELLAS, A., (2016). Desarrollo urbano, coaliciones de poder y participación ciudadana en Barcelona: Una narrativa desde la geografía crítica. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles (70),* pp. 57-75.

ECHAVARRÍA, S., (2019). La cultura se convierte en motor económico y social. *ADN*, 8 Noviembre, p. 4.

FLORIDA, R., (2002). *Rise of the Creative Class.* s.l.:Basic Books.

__(2003). Cities and the creative class. *City & Community,* pp. 3-19.

__(2017). *The New Urban Crisis.* New York: Basic Books.

GOICOECHEA, M. E., (2018). ¿Desarrollo en el sur de Buenos Aires? Renovación urbana y valorización inmobiliaria. *Bitácora Urbano Territorial,* pp. 9-16.

GRODACH, C., FOSTER, N. & MURDOCH, J., (2018). Gentrification, displacement and the arts: Untangling the relationship between arts industries and place change. *Urban Studies,* pp. 807-825.

GUBER, R., (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Buenos Aires: Paidos.

HARVEY, D., (1989). From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler. Series B. Human Geograph,* pp. 3-17.

JANOSCHKA, M. & SEQUERA, J., (2014). Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina - una perspectiva camparativista. En: *Desafíos Metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina.* Madrid: Catarata, pp. 82-104.

KANAI, M. & ORTEGA-ALCÁZAR, I., (2009). The Prospects for Progressive Culture-Led Urban Regeneration in Latin America: Cases from Mexico City and Buenos Aires. *International Jorunal of Urban and Regional Research,* pp. 483-501.

LANDRY, C. & BIANCHINI, F., (1995). *The creative city.* Londres: Demos.

LEY, D., (2003). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies,* pp. 2527-2544.

MOSSBERGER, K. & STOKER, G., (2001). The Evolution of Urban regime Theory. *Urban Affairs Review (36),* pp. 810-835.

PECK, J., (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research,* pp. 740-770.

PRODIGY NETWORK, (2013). *A good BAD thing for Bogotá.* [En línea]. Available at: *https://www.prodigynetwork.com/blog/a-good-bad-thing-for-bogota*

REVISTA ARCADIA, (2015). *Sandra Rengifo gana el principal premio de ArtBo.* [En línea] Available at: *https://www.revistaarcadia.com/arte/multimedia/sandra-rengifo-gana-premio-prodigy-beca-flora/44496*

SABATÉ, J. & TIRONI, M., (2008). Rankings, creatividad y urbanismo. *EURE (102),* pp. 5-23.

Sánchez-Naudín, J. & Vivas-Elias, P., 2018. La ciudad creativa y cultural como espacio de exclusión y segregación. Analizando La Placica Vintage de Zaragoza: materialidades, prácticas, narrativas y virtualidades. *EURE (44),* pp. 211-232..

SCHINDLER, S. & SILVER, J., (2019). Florida in the global south: How Eurocentrism Obscures Global Urban Challenges- and What We Can Do About It. *International Journal of Urban and Regional Research.*

SECRETARIA DISTRITAL DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE, (2019). *Política Pública Distrital de Economía Cultural y Creativa.* Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.

SHAW, S. & MONROE SULLIVAN, D., (2011). "White Night": Gentrification, Racial Exclusion, and Perceptions and Participation in the Arts. *City and Community,* pp. 241-264.

SMITH, N., (1987). Gentrification and the rent gap. *Association of American Geographers. Vol 77, N° 3,* pp. 462-465.

THOMASZ, A. G., (2014). La estetización, la nivelación y el saneamiento como metáforas del cambio urbano en La Boca. *Antropología Social y Cultural en Uruguay,* pp. 93-103.

__(2016). Los nuevos distritos creativos de la Ciudad de Buenos Aires: la conversión del barrio la Boca en el "Distrito de las Artes". *EURE (126),* pp. 145-167.

__(2017). Etnografía de un proceso de resemantización simbólico: del barrio La Boca a Distrito de las Artes. *Quid 16,* pp. 67-93.

ZUKIN, S., (1982). *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

__(2008). Consuming Authenticity. From outposts of difference to means of exclusion. *Cultural Studies (22),* pp. 724-748.

ZUKIN, S. & BRASLOW, L., (2011). The life cycle of New York's creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones. *City, Culture and Society (2),* pp. 131-140.

EL PALACIO DEL INFANTE DON LUIS DE BOADILLA DEL MONTE. REHABILITACIÓN Y CONTENIDO CULTURAL (1999-2019)

The palace of the Infante don Luis in Boadilla del Monte. Rehabilitation and cultural content (1999-2019)

Carlos Treviño Avellaneda
Universidad Complutense de Madrid
carlostavellaneda@hotmail.com

Resumen

El palacio del Infante don Luis de Borbón de Boadilla del Monte (1765) se considera uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura del Neoclásico español. Esta obra de Ventura Rodríguez, concebida como vivienda en el destierro de Madrid del Infante don Luis, poseía jardines al estilo de los palacios franceses e italianos, con huerta, museo de aves y estaba habilitado para llevar a cabo los deseos artísticos del infante al estilo de las cortes italianas ilustradas de la época. En 1999, el Ayuntamiento de Boadilla del Monte decidió expropiarlo a la familia Rúspoli con el fin de evitar su deterioro y dotarlo de contenido cultural para el disfrute de los vecinos. Esta investigación incluye: una breve introducción a la historia del palacio; las negociaciones con la familia y las vicisitudes en las que se vio envuelto desde la adquisición por parte del ayuntamiento; la importancia de la presión social para el uso y disfrute de los vecinos; la búsqueda de financiación y las fases de rehabilitación del edificio, sus jardines y huertas; la aplicación de la gestión cultural para dotarlo de contenido artístico y fomentar el turismo; los nuevos proyectos en marcha.

Palabras clave

Boadilla del Monte; arquitectura; gestión cultural.

Abstract

The Infante don Luis of Borbon palace in Boadilla del Monte (1765) is deemed one of the most emblematic buildings of the Neoclassic Spanish architecture. This Ventura Rodriguez´s work, that was shaped like the Infante´s living place in his Madrid banishment, had gardens of the French and Italian style palaces, with an orchard, bird museum and it was enabled to carry out the infante´s artistic wishes to the taste of Italian illustrated courts of that era. In 1999, the Town Hall of Boadilla del Monte decided to expropiate from the Rúspoli family with the final purpose of preventing its deterioration and making a cultural outfit for the enjoyment of the citizens. This research includes: a brief introduction of the palace´s history; the talks with the family owners and the vicissitudes in which it was involved since the acquisition by the Town Hall; the importance of popular pressure to get the palace for citizens´s use and enjoyment; the search for financing and the building, gardens and orchard rehabilitation phases; the application of cultural management to provide it with artistic content and encourage tourism; the new projects under way.

Keywords

Boadilla del Monte; architecture; cultural management.

La adquisición de este bien privado por una institución pública, su rehabilitación y dotación de contenido cultural es un caso poco habitual en España teniendo en cuenta el momento en el que se produjo: una primera década, de 1999[1] a 2009, que concluiría con uno de los escándalos de corrupción política más graves de la democracia española, el caso Gürtel, del que Boadilla del Monte fue considerado por los medios de comunicación como epicentro y cuyos actores políticos de la expropiación del palacio fueron acusados e involucrados en la trama; y una segunda década, de 2009 a 2019 marcada por la crisis financiera causada fundamentalmente por la especulación inmobiliaria. Ambas situaciones supusieron un riesgo importante para la supervivencia del monumento, que finalmente consiguió mantenerse, comenzar un proceso de rehabilitación por fases y convertirse en un referente como espacio cultural en España.

1. CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO

Erigido sobre el antiguo palacio de las Dos Torres, en el señorío de Boadilla comprado en 1761 por el Infante Don Luis de Borbón a la marquesa de Mirabal, el palacio al que se dio el nombre de su nuevo dueño, fue diseñado en 1763 y concluido, prácticamente en su totalidad, en 1765. El palacio de las Dos Torres quedó integrado en el nuevo palacio[2] e inspiró al arquitecto, Ventura Rodríguez, en el diseño del nuevo edificio. El palacio mantiene los últimos momentos del Barroco (sobre todo en la capilla que está en el interior, que desde fuera no puede intuirse), pero fundamentalmente se concibe con el espíritu ilustrado de estilo Neoclásico.

1.1. Antecedentes

El señorío de Boadilla era propiedad de la corona española al menos desde principios del siglo XVII y, debido a la mala situación de la Hacienda Pública, fue enajenado por el rey Felipe IV, siendo su comprador D. Jaime Manuel de Cárdenas Manrique de Lara, duque de Maqueda y de Nájera y marqués de Belmonte. En ese momento, Boadilla contaba con una población de cuarenta y cinco vecinos.

La viuda de D. Jaime Manuel se vio obligada a vender la villa al licenciado D. José González, incluida la jurisdicción, vasallaje y demás derechos, que amplió gracias a su buena situación social. Cuando falleció, dejó todas sus propiedades a su hijo D. Juan González de Uzqueta. Por una cláusula testamentaria separó el mayorazgo de la casa llamada de Buena Vista o del Monte a su nuera María de Vera. Al fallecer Don Juan, su esposa María de Vera heredó todas las posesiones, pero falleció sin descendencia, de modo que el mayorazgo de Boadilla recayó sobre Isabel María Queipo de Llano Dóriga y Valdés. Ésta se casó con Luis Félix de Miraval y Espínola, al que Felipe V concedió el título de Marqués de Miraval (hoy día Mirabal).

El marqués de Miraval era hombre de confianza de Luis I y contrario a la corriente francesa. Al morir éste y ascender Fernando VI al trono, de tendencia política contraria, prescindió de sus servicios, por lo que el marqués y su esposa mejoraron el palacio llamado de las dos torres y establecieron allí su residencia. Muerto el matrimonio y tres de sus hijos mayores, heredó el mayorazgo su cuarto vástago, doña Josefa en 1755. En 1759 agrega al mayorazgo la casa de las Dos Torres, poco antes de la venta al Infante don Luis.

1.2. Construcción del palacio y su concepción ilustrada

El Infante don Luis de Borbón, último hijo de Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio, había gozado de una especial posición y relación con su madre y pudo dedicarse a disfrutar desde pequeño de la corriente artística italiana de ese momento, alejándose de la formación militar y de la administración de poder propia de los herederos al trono.

---

[1] Se ha considerado la fecha de 1999 en este artículo puesto que es cuando se inscribió en el registro como propiedad del ayuntamiento de Boadilla del Monte, si bien la expropiación se realizó en diciembre de 1998.

[2] La SGAE eliminó en 2009 la bancada corrida que había en la cocina, y de este modo se descubrieron los antiguos muros de sillar de caliza del palacete de caza previo del marquesado de Mirabal.

A los 27 años (1754) renunció a su carrera religiosa y se dedicó al deleite por las artes y al coleccionismo de todo tipo (pintura, animales vivos y disecados, minerales, maderas, aparatos de medida, numismática, libros, etc.). Podría decirse que el Infante don Luis fue uno de los mayores ilustrados españoles de su momento. Entre los pintores de su pequeña corte se encontraba Luis Paret, Francisco de Goya y Alejandro de la Cruz. También trabajaron para él el músico Luigi Boccherini, botánicos, un disecador y otros artistas y científicos. Una pequeña corte que sumaba al menos 36 personas[3].

Las obras las empezó en 1761 el arquitecto Antonio Machuca, que murió al año siguiente, y las asumió Ventura Rodríguez. El mantenimiento de elementos de la anterior edificación provocó que no coincidieran las distancias de separación de los vanos exactamente, cuestión que en la fachada que da a los jardines (Sur) se hace más visible con el cegado de algunas de las ventanas.

El edificio es un paralelepípedo muy alargado con tres pisos en su fachada principal hacia la explanada y cuatro en la de los jardines, altura ganada por la pendiente de la ladera en el terreno, que también se soluciona con la creación de terrazas. La planta del palacio se configuró en dos crujías, seguramente la estructura del palacio anterior (J.R. Duralde. 2013. P 31), que se alargaron por los extremos. El límite del palacio antiguo lo marcan la sillería que ocultaba el muro corrido de la cocina y la idéntica al otro lado.

La planta principal, donde habitaban los propietarios, regulariza todos los problemas de niveles, configurándose en un único nivel en el interior, así como la segunda planta, destinada al servicio. Las dos crujías las configuran la capilla, que ocupa toda la altura del edificio si lo contemplamos desde la explanada (fachada Norte), y la escalera de servicio que desciende hasta la planta inferior del jardín (toda la altura de la fachada Sur)[4].

La capilla no se hace visible desde el exterior, su cúpula queda encastrada en un cubo de ladrillo revocado que conforma hacia el exterior la torre occidental. Es de estilo Barroco italiano, con capiteles que recuerdan a San Juan de Letrán. Contiene el sepulcro de la condesa de Chinchón, de Valeriano de Salvatierra, y el de su hermana y cuñado, duques de San Fernando, obra de Solá, en la sacristía. De los laterales del presbiterio colgaban unos medallones que ahora están en poder de Enrique Rúspoli Morenés.

En la planta baja se encuentra un amplio salón con la puerta principal de la fachada que da al jardín, a la que se accede desde la entrada de la puerta principal de la explanada mediante una escalera, que sube hasta la planta de habitaciones nobles. El salón tiene una bóveda que lo convierte en una de las estancias más atractivas, hoy llamada Sala de Música.

El conjunto palaciego incluía, además del edificio principal, jardines y huertas en tres niveles unidos por suntuosas escaleras y balaustradas, todo ello cercado por un muro perimetral con portones y un avanzado sistema de regadíos. También un aviario, un estanque y una noria.

2. ADQUISICIÓN POR PARTE DEL AYUNTAMIENTO DE BOADILLA DEL MONTE. TRÁMITES ADMINISTRATIVOS Y JUDICIALES

Entre 1944 y 1973, el palacio fue utilizado como escuela de Auxilio Social, lo que permitió la restauración de la cubiertas y adecuación para su habitabilidad de algunas salas, el rebaje de parte de los techos, el mantenimiento y la limpieza habitual del edificio. El plan de Regiones Devastadas, publicado en 1941, contemplaba una restauración de los jardines y las huertas, pues habían sufrido bombardeos e incendios en la contienda, pero finalmente no se realizó.

[3] Registradas en una jornada campestre en el Pardo en 1742. DURALDE, JOSÉ RAMON. *Proyecto de restauración del Palacio del Infante don Luis de Borbón*. P. 15.

[4] Esta escalera está emparentada con la del Museo Reina Sofía, obra de Sabatini (J.R. Duralde, 2013. P. 35).

Mediante el Decreto 2384/1974 de 20 de julio, el palacio del Infante don Luis (en adelante el palacio), sus jardines, el convento de madres carmelitas y el parque junto al conjunto histórico del palacio, en definitiva, todo su entorno, se declaró Bien de Interés Cultural BIC. Previamente se había realizado un estudio de noviembre de 1971 en el que se daba cuenta del estado del palacio en ese momento.

El palacio había llegado en herencia a la familia Rúspoli (nobles italianos descendientes del matrimonio de Carlota Luisa de Godoy y Borbón con el príncipe italiano Camilo Rúspoli von Khevenhüller-Mestch) y en última instancia la herencia del palacio recayó completamente sobre Enrique Rúspoli Morenés. Las obligaciones para el mantenimiento del palacio debieron ser demasiado costosas para su heredero y en 1997 la entonces alcaldesa, Nieves Fernández, consideró que era buen momento para iniciar las conversaciones con la familia para materializar el deseo generalizado del pueblo de Boadilla del Monte de hacer suyo el palacio y poder acceder a él libremente.

El 22 de diciembre de 1998, ocupando el puesto de primer edil Arturo González Panero, el ayuntamiento de Boadilla del Monte lo adquirió mediante una expropiación en virtud de mandamiento administrativo, y fue inscrito en el registro de la propiedad el 4 de enero de 1999. Su último propietario, Enrique Rúspoli Morenés y el Ayuntamiento realizaron la expropiación convenida y compensatoria de modo que el justiprecio fue en dinero y especie. El Ayuntamiento asumió las condiciones de uso impuestas por el propietario y pagó 2 000 millones de pesetas (12 020 242 euros) y 22 viviendas en el municipio.

La expropiación se realizó con la calificación de equipamiento de uso cultural, quedando sujeta toda la finca a estas condiciones especiales. El convenio establecía que el Consistorio se comprometía a restaurar la propiedad para que tuviera un destino acorde con su categoría monumental, y a destinarlo a usos de especial relevancia cultural, museística, educativa y de alta especialización cultural, además de no poder destinarlo a ningún otro de los servicios públicos[5].

Las condiciones de la adquisición fueron objeto de diversas impugnaciones ante la jurisdicción Contencioso-Administrativa desde el primero momento, entre ellos el nº 77/99 interpuesto por la mercantil Fincas de Boadilla SA contra el acuerdo del pleno de la corporación municipal de 26 de noviembre de 1998 en el que se aprobó el convenio; así como el recurso nº 50/01 interpuesto por Antonio Samos González contra la desestimación por silencio de la acción de nulidad interpuesta contra el convenio expropiatorio.

El municipio, que contaba con poco más de 17 000 habitantes en ese momento, no tenía capacidad para afrontar una restauración que permitiera realizar los usos planteados, por lo que se pensó en ceder su uso con el fin de poder mantenerlo. Entre los destinos pretendidos, el primero de ellos fue convertirlo en la sede del Instituto Europeo de Estudios Superiores de la Cultura y la Comunicación, pero no prosperó.

En 2002 se cedió el conjunto, con la idea de ocupar fundamentalmente las huertas y la segunda terraza de los jardines, al Ministerio de Defensa para instalar su escuela militar ecuestre. La acción social evitó esta cesión como se explica más adelante.

También se utilizó el edificio para albergar una escuela taller de carpintería que se pensó que podría servir para restaurar la marquetería que estaba bastante dañada. Si bien cumplió su función educativa, no se permitió que los alumnos llevaran a cabo una restauración tan delicada.

En julio de 2006 se publicó el *Pliego de condiciones económico administrativas particulares y técnicas del concurso público para la concesión administrativa de uso privativo del palacio*, que incluía su rehabilitación, conservación y mantenimiento para desarrollar actividades socioculturales, que fue aprobado con mayoría absoluta del pleno municipal. El pliego estaba hecho a la medida de la Fundación Autor dependiente de la Sociedad General de Autores y Editores SGAE, especificando el uso del edificio: fomento de nuevos creadores; difusión de la dramaturgia española; promoción musical;

[5] Solo Boadilla. Edición digital. 12.12.2017. disponible en *https://www.soloboadilla.es/boadilla-y-su-historia/boadilla-y-su-historia/news/el-palacio-del-infante-don-luis-hoy/*

creación de un espacio estable de formación; actividades destinadas a público infantil y juvenil; danza contemporánea y nuevas formas escénicas; intercambio con la creación internacional; uso de nuevas tecnologías. Se recogía un trato preferente a los vecinos de Boadilla y la creación de una Comisión Asesora. La SGAE tenía dinero y podía cumplir estos objetivos culturales, pero el precio que tenía que pagar Boadilla también era muy alto, pues la cesión era por 75 años y, como luego ocurrió, la Fundación Autor no solo no permitía la entrada a los vecinos, sino que causó daños en el conjunto histórico artístico.

Durante aproximadamente tres años, la Fundación Autor cerró el palacio con un gran oscurantismo, con vigilancia privada permanente y perros peligrosos en jardines y huerta. Cuando se pudo acceder años más tarde, tras la sentencia 1691 del recurso de apelación 2001/2009[6] que finalmente desalojó al concesionario del edificio, se descubrió la eliminación de poyetes originales en la cocina y perforaciones realizadas para poner luces y cámaras sin respetar el monumento.

Este recurso fue favorecido por la Dirección de Patrimonio de la Comunidad de Madrid que no permitió llevar a cabo el proyecto de la Fundación Autor que pretendía, entre otras actuaciones, la realización de un auditorio y aparcamiento bajo el palacio, que habría supuesto la destrucción del sistema de viaductos subterráneo diseñado por Ventura Rodríguez desde la fuente a los jardines y huertas.

En 2009 salió a la luz el conocido como caso Gürtel que destapó un sistema de financiación política ilegal en la Comunidad de Madrid, situando a Boadilla del Monte como epicentro de la trama corrupta.

3. LA IMPORTANCIA DE LA ACCIÓN PÚBLICA PARA SALVAR EL PALACIO



Fig. 1 - Imagen del jardín de la primera terraza antes y después de su restauración. Cedidas por el Ayto. de Boadilla del Monte

En 2002 se creó la Asociación de Amigos del Palacio de Boadilla del Monte, impulsada por Paloma Olmedo con el fin de "prestar su desinteresada colaboración (…) en cuanto al cuidado, conservación, restauración y mejora" [7], la defensa y protección de los bienes culturales y artísticos del palacio, y su utilización para contenidos culturales, museísticos, educativos y de alta especialización. La asociación se vio obligada a recurrir a la acción pública (recogida de firmas, concentraciones, envío de cartas y suplicatorios) para proteger el palacio y que se aplicaran las leyes vigentes de Patrimonio Histórico.

En cuanto a la cesión del palacio al Ministerio de Defensa para la instalación de la escuela militar ecuestre, la asociación, al amparo de la acción pública regulada en el artículo 8.2 de la Ley 16/85, de Patrimonio Histórico Español, interpuso un recurso contencioso-administrativo contra el convenio celebrado el 31 de octubre de 2002 entre el ayuntamiento de Boadilla del Monte y el Ministerio de Defensa, al que acompañaban 4 000 firmas, solicitando su anulación. En noviembre de 2003, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid suspendía el convenio y disponía la adopción de medidas cautelares para evitar los perjuicios y daños irreparables que pudiera causar la aplicación del convenio.

---

[6] Recurso de apelación 2001/2009, interpuesto por el concejal Ángel Galindo Álvarez, ante el Tribunal Superior de Justicia de Madrid. Sala de lo contencioso-administrativo, sección Segunda.

[7] Artículo 7 de los estatutos de la asociación. Disponible en http://www.amigospalacio.org/cms/estatutos

Sobre la cesión gratuita del palacio a la SGAE en 2006 para instalar oficinas de sus fundaciones satélites, se recogieron unas 6 000 firmas, se realizaron decenas de escritos a diferentes organismos: Comunidad de Madrid, UNESCO, Defensor del Pueblo y Parlamento Europeo, entre otros. En 2010, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid dictaba sentencia anulando el convenio con la SGAE como consecuencia de la demanda contra el acuerdo del pleno interpuesta por el concejal Ángel Galindo.

4. FASES DE REHABILITACIÓN

Tras la rehabilitación durante los años 40 y los estudios y adecuaciones en la década de los 70 del siglo XX, el palacio no recibió especial atención al respecto hasta 2005, año en el que acogió la filmación de la película *Los fantasmas de Goya*, del director Milos Forman, cuya productora destinó 300 000 euros para rehabilitar la fachada norte bajo la supervisión de la Dir. Gral. de Patrimonio de la Comunidad de Madrid.

Durante 2008 y 2009, la Comunidad de Madrid realizó la restauración y peatonalización de la explanada principal de la fachada Norte del palacio y de la fuente de Ventura Rodríguez, asignando 2 millones de euros del Fondo de Cooperación Municipal de la Comunidad de Madrid, PRISMA.

4.1. Primera fase

En 2011, tras diversas dimisiones de políticos salpicados por el caso Gürtel, accedió como primer edil del ayuntamiento Antonio González Terol, con el firme propósito de solucionar la situación del monumento más querido por los vecinos del municipio. En 2012 se firmó un convenio con la Comunidad de Madrid para abordar la financiación de la restauración del palacio. La primera fase de la rehabilitación comenzó en 2013 con un presupuesto de licitación de 5,18 millones de euros, cofinanciado entre la Comunidad de Madrid, a través de los Fondos FEDER, y el Ayuntamiento. Además, la Fundación del Banco de Santander aportó también fondos para restaurar los portones y el muro perimetral.

Esta primera fase, que concluyó en octubre de 2015, fue el empuje más importante de todas las fases hasta la actualidad, y puso en marcha todos los engranajes para futuras rehabilitaciones. Contemplaba la rehabilitación de: primera terraza del jardín; las fachadas; portones laterales de acceso y el muro perimetral; algunas estancias interiores (capilla, sala de música y vestíbulos de la planta baja); explanada Oeste del palacio (actual aparcamiento).

La restauración de los jardines fue encomendada a la paisajista Lucía Serredi y el edificio, portones y muros al arquitecto José Ramón Duralde.

Lucía Serredi, vecina de Boadilla, ya había realizado un estudio, publicado en 2001, con la financiación de Caja Madrid y la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Comunidad de Madrid, en el que había planteado la restauración de los jardines y huertos[8]. Serredi contó con dos estudios de esta Dirección General realizados en 1999 y 2000: *Trazado de relieve topográfico de los jardines; Prospecciones geofísicas*, realizado por el Departamento de Petrología y Geoquímica de la Facultad de Ciencias Geológicas de la UCM. De gran interés fue también el estudio *Mapa de galerías subterráneas*, elaborado por Estudios Geológicos L. Antón, que da cuenta del recorrido total de 680 metros bajo el jardín y el edificio a través de túneles de ladrillo visto de entre uno y dos metros de altura y 50 a 60 centímetros de anchura[9], entre las que se encuentra la más larga de la conducciones, que une la escalera central del jardín y la fuente-depósito que está al otro extremo de la explanada frente a la fachada Norte.

[8] Daba cuenta de la "indiscutible soltura de dos principios antitéticos, el de la villa renacentista italiana, al que responde el tipo arquitectónico u organización global de los jardines, y el del barroco académico francés, del que toma la concatenación de parterres y bosquetes" (SERREDI, LUCÍA; SOUTO, JOSÉ LUIS. 2001. P. 37).

[9] Impresionante obra de ingeniería que la SGAE habría eliminado si hubiera llevado a cabo su proyecto de auditorio y garaje bajo el palacio.

Serredi se basó en los planos de Topografía Catastral de España de 1868 para proponer una doble vía de restauración y restitución crítica de la primera terraza, y planteaba un enfoque mixto entre jardín histórico y adecuación para su uso cultural, sin mobiliario público, más que el estrictamente necesario. El bancal intermedio es el que más lagunas tenía, pues no se sabía exactamente su utilidad, más allá de haber sido utilizado como un espacio de reuniones. Se necesitaban restaurar los cerramientos y tapias de ladrillo visto, los portones, balaustradas, nichos, escalinatas, grutas subyacentes, albercas, suelo de la fuente central, galerías bajo la plataforma central para erradicar las humedades provocadas por el parterre, glorietas enmarcadas por setos de boj, jardines laterales de sombra, etc.

En la primera terraza, la del jardín noble de 13 500 metros cuadrados (solo el parterre suma unos 6 500), se realizó la restauración en la primera fase con eliminación de vegetación silvestre, aplicación de un sistema de drenaje aprovechando la red original de pozos que descarga en el colector general y un sistema de riego oculto. Alrededor del surtidor, que en su momento proveía de agua a la fuente de las Conchas (hoy día en el Campo del Moro del Palacio Real de Madrid), se replicó el parterre original con 10 000 bojes, se plantaron tilos de Holanda, cipreses de Toscana, lilos, moreras, perales, 3 000 plantas tapizantes y enredaderas sóforas, entre otras flores, plantas aromáticas, etc[10]. Se montaron y repusieron los tramos de balaustrada movidos y levantados por la vegetación.

En cuanto al edificio, los muros y los portones se encargaron a José Ramón Duralde, que se ocupó en esta primera fase de las fachadas. Su principal problema fue la capa de mortero de cemento que se había añadido en los años 40 y que no pudo retirarse completamente pues habría supuesto arrancar los ladrillos originales, por lo que se optó por mantenerla. Las calas sobre los muros permitieron hallar restos de cal, yeso y pintura verde, que supuestamente sería el color original del palacio, aunque se decidió mantener la pintura de las últimas décadas de color rosa asalmonado. Se recuperaron los volúmenes de las ménsulas con triglifos y se dejó un acabado rústico a las metopas en el remate superior de la fachada. Aparecieron en el jardín fragmentos del blasón de piedra de Colmenar que, con toda seguridad, coronaba la fachada. Los portones laterales, de los que no había referencias en los planos originales, conservan parte del revoco inicial, con la base de sillares de granito. Se desmontaron las cubiertas (en una de ellas se encontró un misil activo de la Guerra Civil que fue explosionado por la Guardia Civil), se repararon los elementos estructurales, construyeron nuevas cubiertas, limpiaron y restauraron las fisuras y grietas, y se llevaron a cabo labores de carpintería en las puertas de madera. En esta primera fase se restauraron los dos portones más cercanos al edificio del palacio (zona Norte). Los muros incluyeron limpieza y reposición de ladrillos, impermeabilización, cerramiento de vanos y consolidación del remate superior.

4.2. Segunda fase

Se puede considerar el inicio de la segunda fase abril de 2016, cuando se firma el convenio entre el ayuntamiento, el Ministerio de Fomento y la Fundación Annie Johansen, por el que cada una de las tres instituciones se comprometía a aportar un millón de euros para acometer la restauración de las huertas, el resto del muro perimetral y los portones del ala Sur.

En agosto de 2017 se aprobó la *Memoria de proyecto de recuperación de la huerta* del palacio (concurso abierto convocado por el ayuntamiento de Boadilla en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid BOCM, de 17 de octubre de 2016), que incluía la restauración del muro de contención de la segunda terraza y las huertas[11].

Se decidió dividir la extensión de la tercera terraza en 32 cuadros separados por caminos para poder acceder a cada una de ellas. Los caminos se elevan unos centímetros sobre los cultivos (para evitar encharcamientos) y los principales se cubrieron con pérgolas con trepadoras para facilitar recorridos a

[10] Serredi quiso mantener unas acacias plantadas durante los años que el palacio fue escuela de Auxilio Social para no eliminar el recuerdo de las “niñas del palacio” (las niñas auxiliadas durante la dictadura), que realizan visitas muy emotivas actualmente.

[11] Hay que destacar en este proyecto la labor del historiador José Luis Sancho que encontró un plano inédito de 1759, además de aportar un extenso estudio histórico sobre huertas reales.

la sombra. En cuanto a las edificaciones, en 2019 se concluyeron los dos portones del Sur, así como el perímetro completo del muro.

4.3. Tercera fase

Desde 2019 está en proceso la tercera fase, de la que ya se ha aprobado la restauración del llamado Gallinero, un conjunto de dos edificaciones (una de ellas era una vivienda y la otra el aviario) a las que se está destinando 1,1 millones de euros (en ejecución desde principios de 2020). El Gallinero es una edificación con planta octogonal, con un pasillo de corona techada en el extremo, dividida en pequeños cubículos que sirvió como Casa de aves para la colección privada del Gabinete de Historia Natural del Infante don Luis.

En proyecto de rehabilitación también se encuentran la noria y el estanque del palacio, así como las rampas de subida desde las huertas a la segunda terraza de los jardines. Más adelante, si existe financiación suficiente, tendrán que acometerse el resto de salas del interior y la segunda terraza.

Hay que destacar que las labores de mantenimiento son fundamentales. Los jardines y huertas son cuidados diariamente, pero más intensamente los lunes, que cierran al público. El interior del palacio se adecúa antes y después de cada actividad que se celebra en él.

5. DOTACIÓN DE CONTENIDO CULTURAL

Como ya se ha comentado previamente, la expropiación mediante convenio tenía el fin dar un uso cultural al conjunto histórico-artístico. El primer gran evento en el palacio fue en 1999 el *Carmina Burana*, de Carl Orff, y el siguiente que tuvo lugar fue del 21 al 23 de junio de 2001 fue el II Festival de Jazz de Boadilla del Monte, también en los jardines. En estos primeros años el acceso era muy limitado, realizando exposiciones sobre caballetes en el hall de la entrada principal (como el concurso de carteles para las fiestas patronales de 2000) y visitas privadas para representantes de instituciones con el fin de conseguir fondos.

Antes de 1999 ya se habían rodado escenas de películas como: *El otro árbol de Guernica, Farinelli, Manolete* o series como *La forja de un rebelde*. En 2005, *Los fantasmas de Goya*, de Milos Forman (estrenada en 2006). Durante la cesión a la Fundación Autor de la SGAE, se sabe que se grabaron algunas escenas para la serie *Águila* Roja, y se tiene constancia de un reportaje fotográfico de Christian Dior para la revista *View of the times*, en enero de 2008. En 2012 se realizaron tres pequeños conciertos en la capilla, pero con el comienzo de las obras de la primera fase, solo había posibilidad de realizarlos en la explanada norte.

En octubre de 2015, se realiza una campaña para mostrar el resultado de la primera fase de la restauración (que coincidía con el 250 aniversario de la finalización de la construcción del palacio en el siglo XVIII). Se realizaron de manera continuada: visitas guiadas, teatralizadas y conciertos gratuitos en la sala de música.

En el primer trimestre de 2016 se editó el primer folleto con programación de actividades culturales en el palacio[12], que promocionaba cinco conciertos en la sala de música y la primera exposición oficial organizada por el ayuntamiento en colaboración con la asociación de Amigos del Palacio, en la que cerca de 90 pintores versionaron el retrato que Goya realizó a la condesa de Chinchón (instalados sobre caballetes). El verano del mismo año se realizó la primera edición de *Las veladas del palacio,* una serie de conciertos nocturnos el último fin de semana de junio y los dos primeros de julio, con tres conciertos de música clásica y un aforo de 400 personas cada uno. Y entre agosto y septiembre de ese mismo año se dan de alta las marcas *Palacio Infante don Luis, Palacio de Boadilla* y *Jardines del palacio*

[12] *Palacio del Infante don Luis. Recuperando su esplendor*. Programa de actividades culturales. DL M-1802-2016.



Fig. 2 - Sala de Música (interior del palacio) antes y después de su restauración Cedidas por el Ayto. de Boadilla del Monte

en la Oficina Española de Marcas y Patentes[13]. En el primer trimestre de 2017 se organizaron seis conciertos en la sala de música y en el segundo dos grandes exposiciones: *Sebastián Palomo Linares. 50 años de pintura (1967-2017)*, que fue la primera exposición que contaba con raíles preinstalados; *Ventura Rodríguez en palacio. III Centenario (1717-2017)*. Tras ésta la Comunidad de Madrid reconoció como lugar apto para realizar exposiciones el hall y sala de música del palacio[14], y a partir de esto ser realizarían aproximadamente cuatro grandes exposiciones al año (de dos meses de duración cada una).

Se programaron ferias y encuentros en la explanada norte y los jardines: ferias del libro, de arte, certámenes de pintura rápida, entregas de premios, conferencias, etc. La actividad cultural se organizó mediante recorridos que aunaban estas ferias, exposiciones y conciertos, pretendiendo conducir a los visitantes desde la explanada norte, pasando al interior del palacio y terminando en los jardines. Las visitas guiadas, visitas teatralizadas y convenios con la Comunidad de Madrid para realizar ciclos de conciertos se realizan desde entonces de forma habitual, y los espacios del palacio se alquilan y ceden para grabar programas de television. Los presupuestos destinados a actividades culturales en el palacio se incrementaron, como las *Veladas del palacio*, de los 8 000 euros iniciales en 2016 hasta alcanzar los 320 000 euros en 2019.

Cruzando los datos de visitantes al palacio con la continua actividad cultural, se pueden sacar conclusiones muy positivas, que revierten en el desarrollo turístico y cultural del municipio.

Desde que se recogen datos de visitantes desde la concejalía de Turismo del ayuntamiento (que incluye la asistencia a conciertos, exposiciones, ferias y visitas guiadas) la evolución es la siguiente: 2013, 2 382 vistantes; 2014, 2 253; 2015, 96 322; 2016, 70 456; 2017, 87 089; 2018, 114 251; 2019, 130 660. La inversión en cultura se ha traducido en un incremento de visitantes que ha propiciado que Boadilla del Monte se haya convertido en uno de los municipios más pujantes de la Comunidad de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Los documentos y fuentes utilizados para la elaboración de este artículo han sido, fundamentalmente, memorias de proyectos, documentos administrativos de carácter interno de diversa índole, pero no editados como tal y, en algunos casos, no públicos, por lo que quiero agradecer al siguiente personal funcionario del ayuntamiento de Boadilla del Monte que me lo ha facilitado: Salvador Campuzano Casado, María Pagador Serrano, del área de Obras y Arquitectura; José Ignacio Pérez Bermejo, de Medio Ambiente; Alicia Vallejo López, de Patrimonio; Teresa Ibáñez Ulargui, de Turismo; María Antonia Hernández. También a Lucía Serredi y José Ramón Duralde por su atención en las diversas entrevistas y consultas mantenidas durante finales desde que nos conocemos, así como a Paloma Olmedo, presidente de la Asociación de Amigos del Palacio.

OLMEDO DEL ROSAL, PALOMA. *El palacio de Boadilla del Monte*. Madrid. Autoedición: 2016.

SERREDI, LUCÍA; SOUTO, JOSÉ LUIS. *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración.* Edición de Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Boadilla del Monte. Madrid. 2001.

[13] En julio de 2019 se dieron también de alta el logo del palacio y los nombres de Huertas del palacio y Gallinero.

[14] Reconocimiento otorgado el 5 de julio de 2017 por el Subdirector General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid, Antonio J. Sánchez Luengo, habiendo sido subsanadas las deficiencias detectadas en 2016.

Proyectos y documentos:
DURALDE RODRÍGUEZ, JOSÉ RAMÓN:
__*Restauración general de paramentos exteriores del palacio del Infante don Luis de Borbón*. 2012.
__*Restauración de los portones de acceso al jardín del palacio del Infante don Luis de Borbón. 2012*
__*Restauración de la capilla, vestíbulos y terrazas del real palacio del Infante don Luis de Borbón*. 2013.
__*Proyecto de rehabilitación de las edificaciones de la casa de aves o "gallinero" del palacio del Infante don Luis de Borbón y su entorno.* 2017.
SERREDI, LUCÍA; MARTÍNEZ, CERVANTES; SOUTO, JOSÉ LUIS. *Memoria general. Restauración del jardín de la primera terraza.* 2013.
VV.AA. *Memoria del proyecto. Recuperación de la Huerta.* 2017.
IBAÑEZ ULARGUI, TERESA. *Memorias anuales de Turismo en Boadilla del Monte*. 2017, 2018 y 2019 (datos sin editar de la concejalía de Turismo de Boadilla del Monte).
BOE. Núm. 204. 26 de agosto de 1974.
Recurso de apelación 2001/2009. Sentencia 1691. Tribunal Superior de Justicia de Madrid. Sala de lo contencioso-administrativo. Sección Segunda.

Artículos on-line:
NÚÑEZ, ABEL. "El palacio del Infante don Luis hoy" en Solo Boadilla. Edición digital. Diciembre de 2017. disponible en *https://www.soloboadilla.es/boadilla-y-su-historia/boadilla-y-su-historia/news/el-palacio-del-infante-don-luis-hoy/*

Página web oficial del Palacio de Boadilla. Disponible en *https://palaciodeboadilla.es*

Dinámicas Arquitectónicas y Urbanas Contemporáneas

EXPLORANDO LOS MEMORIALES EN TANTO ESPACIOS DE MEMORIA A TRAVÉS DE DOS ESTUDIOS EMPÍRICOS

Exploring memorials as spaces of memory through two empirical case studies

Ignacio Brescó de Luna
Aalborg University
ignacio@hum.aau.dk

Resumen

Los memoriales son espacios de memoria de un pasado colectivamente compartido. Partiendo de la perspectiva de la psicología sociocultural, el enfoque de este trabajo gira en torno a cómo las personas experimentan, interpretan e interactúan con estos espacios conmemorativos. El trabajo comienza con una breve descripción de las principales transformaciones en los memoriales durante el siglo pasado, señalando la aparición del llamado giro anti-monumentalista que posibilita una variedad de formas de experimentar los memoriales. Esta idea es estudiada empíricamente a través de sendos estudios de caso realizados en el Memorial Nacional del 11-S en Nueva York (como ejemplo de anti-memorial) y el Valle de los Caídos en España (en tanto memorial tradicional). Para ello, realizamos entrevistas in situ con los visitantes en combinación con una metodología para captar su flujo de experiencia en su interacción con estos espacios conmemorativos. Esta metodología comprende el uso de una cámara subjetiva (subcam) que graba en video y audio la perspectiva en primera persona de los participantes conforme visitan el lugar. Los resultados muestran cómo los individuos experimentan el espacio del memorial a través de asociaciones y recuerdos personales, relacionando así la memoria individual con la memoria colectiva.

Palabras clave

Memoriales, subcam, memoria colectiva.

Abstract

Memorials are sites that promote memory of a collectively shared past. Drawing from a sociocultural psychology perspective, the focus of this paper revolves on how people experience, interpret and interact with memorial sites. This paper begins with a brief overview of the major transformations in memorials over the last century, pointing to the emergence of the so-called counter-memorial turn that many claim opens up for a diversity of ways to experience and interact with them. This idea is empirically studied through two case studies conducted in two memorials sites: The National September 11 Memorial in New York (as an example of modern or counter-memorial) and the Valley of the Fallen in Spain (representing a traditional memorial). To do this we use both on-site interviews with visitors in combination with a methodology aimed at capturing participants' flow of experience in its complex and tightly coupled relations with these memorial sites. This methodology utilizes a subjective camera (subcam), which records first person video and audio as participants visit the memorial. Results show how individuals experience memorial sites through personal associations and memories, thus showing various lines of interconnection between individual and collective memory.

Keywords

Memorials, subcam, collective memory.

1. INTRODUCCIÓN: MEMORIALES COMO ESPACIOS DE MEMORIA Y DUELO

El duelo colectivo –tras una catástrofe natural, un ataque terrorista, etcétera – ha sido asociado tradicionalmente con la identidad y la memoria de los grupos. De acuerdo con Halbwachs (1950/1980), la memoria colectiva constituye la relación afectiva y orgánica que una comunidad particular tiene con su pasado. Contrariamente a la historia, entendida como memoria muerta, la memoria colectiva se refiere a aquel pasado vivo e inextricablemente unido a la identidad del grupo (Wagoner, Brescó & Awad, 2019). La conmemoración de una pérdida colectiva, mediante rituales y objetos de duelo de todo tipo, es algo practicado y sentido por el grupo en primera persona del plural. Esta dinámica bidireccional entre el duelo y la memoria colectiva tiene hoy en día su expresión en lo que Doss (2008) ha venido a llamar *memorial mania* para referirse a la presencia cada vez mayor de diferentes tipos de memoriales conmemorativos en el espacio público.

En su revisión histórica de los monumentos funerarios, Reinhart Koselleck (2012) analiza cómo el advenimiento de la modernidad trajo consigo una secularización de los memoriales al ser utilizados al servicio de la nación, entendida como una religión secular (Brescó & Martínez-Guerrero, 2019). Previamente reservados para santos, monarcas y nobles, los memoriales pasan a rendir tributo al individuo anónimo y abstracto, al 'soldado desconocido' de las guerras modernas (Mosse, 1990). Tales memoriales suelen caracterizarse por (1) homenajear a los héroes y celebrar victorias; (2) redimir la muerte y las pérdidas colectivas en aras de distintos ideales de orden superior, como la Nación, la Libertad o la Revolución, e (3) incluir un estilo figurativo asociado a una narrativa oficial unívoca que limita el modo de experimentar e interpretar estos lugares, concibiéndose como templos donde el pasado es reverenciado. Acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial. Auschwitz, Hiroshima y Nagasaki vendrían a superar, sin embargo, el significado y la funcionalidad de este tipo de memoriales. La ausencia de una narrativa clara capaz de conferir sentido al pasado puso en cuestión las formas tradicionales en las que la pérdida colectiva había sido hasta entonces representada y recordada. El diseño de Maya Lin del Monumento en Memoria de los Veteranos de Vietnam, erigido en 1982, constituye un ejemplo paradigmático respecto a estas cuestiones:

> Sobre un suelo de granito vemos tallada una herida negra que se contrapone de forma explícita a las estatuas y los obeliscos neoclásicos blancos que prevalecen en Washington. Con este diseño Maya Lin ha articulado la pérdida sin redención y ha formalizado la ambivalencia nacional en torno a la memoria de los soldados americanos que fueron enviados a luchar y morir en una guerra que ahora el país aborrece (Young, 2016: 3).

Como puede observarse, la obra de Maya Lin invierte los fundamentos de los memoriales tradicionales en la medida que (1) no están representadas hazañas ni victorias heroicas sino pérdidas individuales; (2) la muerte ya no es redimida mediante una causa superior, sino individualizada a través de más de 57,000 nombres grabados en las paredes negras del monumento y (3) la representación figurativa de los monumentos tradicionales cede paso a un estilo minimalista que, a su vez, abre la posibilidad a diferentes interpretaciones y modos de interactuar con el monumento. A este respecto, es significativo que el monumento obligue al visitante a desplazarse a través de él en vez de observarlo desde el exterior. Los visitantes participan de un modo activo sin estar limitados por ningún guion preexistente. Al ser un espacio abierto a diferentes interpretaciones, el memorial deja de ser un templo consagrado a una visión única y fija del pasado para convertirse en un foro donde coexisten distintas experiencias (Wagner-Pacifici & Schwartz, 1991). El innovador trabajo de Maya Lin marcó un punto de inflexión en el modo de concebir los memoriales, dando lugar al llamado giro anti-monumentalista o *counter-memorial turn* (Young, 2016) que podemos observar, por ejemplo, en el estilo abstracto del Monumento a los Judíos de Europa Asesinados en Berlín.

Considerando las diferencias apuntadas entre los memoriales tradicionales y los memoriales modernos surgidos del giro anti-monumentalista, el objetivo de este trabajo es estudiar empíricamente cómo los individuos experimentan e interpretan ambos tipos de monumentos. Tomando la perspectiva teórica de la llamada psicología sociocultural (Rosa & Valsiner, 2018), interesada en la mediación de la experiencia humana como resultado de la incorporación de distintos productos y artefactos culturales, se presentarán sendos estudios empíricos realizados en los memoriales del Valle de los Caídos en Madrid y el Monumento Conmemorativo de las Víctimas del 11-S en Nueva York. Para ambos estudios se realizaron entrevistas mediante el llamado *go-along interview method* (Kusenbach, 2003) por el que los participantes comparten sus sentimientos, pensamientos, sensaciones y recuerdos mientras

se desplazaban por el monumento acompañados por un investigador. Este método de entrevista se combinó con el uso de gafas provistas de una cámara subjetiva (*subcam*) que graba en video y audio la perspectiva en primera persona de los participantes conforme visitan el lugar (Lahlou, 2011). La combinación de ambos métodos permitió, en la línea de lo que se conoce como *mobilities turn* (Buscher & Urry, 2009), acercarse a la perspectiva de los participantes y poder asociar lo que éstos verbalizan con lo que ven en cada momento, recogiendo así su flujo de experiencia de forma contextualizada y atendiendo a su dimensión sensorial, más allá del lenguaje.

2. ESTUDIO DE CASO 1: MEMORIAL DE LAS VÍCTIMAS DEL 11-S

Al planear el Memorial de las Víctimas del 11-S en Nueva York, los arquitectos Michael Arad y Peter Walker se plantearon la cuestión de ”cómo articular un vacío sin llenarlo”, dando con un diseño con el que pretendieron, precisamente, “reflejar la ausencia” causada por los atentados (Young, 2016). En el espacio previamente ocupado por las torres gemelas, planearon dos piscinas conmemorativas, cada una con agua cayendo en cascada desde los lados y nuevamente hacia el foso central de la piscina, cuyo fondo oscuro apenas puede ver el espectador (ver *Fig.1* más abajo). El agua es utilizada como un poderoso símbolo de vida y transición, con fuertes cualidades sensoriales que crean un efecto de calma y quietud – como veremos a continuación, el agua fue un elemento dominante en la experiencia de los participantes. Rodeando el borde de las dos piscinas, hay paneles de metal con los nombres de todas las víctimas de los atentados del 11 de septiembre, agrupados según el avión en el que iban, si eran miembros del Pentágono, del primer equipo de rescate, etc. Por lo tanto, a diferencia de otros memoriales modernos – como el anteriormente mencionado Monumento a los Judíos de Europa Asesinados en Berlín – encontramos elementos característicos que hacen de este monumento algo concreto y, a su vez, abierto a la interpretación: la presencia de los nombres de las víctimas, la ubicación del memorial en el mismo lugar del desastre, así como el hecho de que dicho monumento conmemore un acontecimiento histórico reciente.

2.1. Participantes

Los participantes fueron ocho estudiantes de la New York University. Seis de ellos tenían entre veinte y treinta años y dos tenían más de setenta. En cuanto a su inclinación ideológica, la mayoría se identificaron con posicionamientos de centro-izquierda, teniendo algunos de ellos fuertes convicciones religiosas.

2.2. Metodología y recogida de datos

La recogida de datos, realizada en abril de 2017, consistió en entrevistas individuales a los ocho participantes mientras éstos visitaban el memorial equipados de gafas con cámara subjetiva desde la que se grabó, en audio y video, su experiencia de la visita. Cada participante fue citado por separado en una cafetería ubicada a siete minutos andando del memorial. Aparte de poder conocernos en un ambiente informal, con ello también buscamos la familiarización de los participantes con el uso de las gafas y poder recoger, además, la transición entre las ruidosas calles de Nueva York y el espacio del propio memorial. Siguiendo el *go-along interview method* (Kusenbach, 2003), una vez en el memorial, uno de los investigadores, acompañó a cada participante mientras éste guiaba la visita compartiendo sus pensamientos, emociones y recuerdos según iban asociándose a las diferentes características del lugar.

2.3. Resultados

Como tendencia general, tras acceder al espacio del memorial, todos los participantes se dirigieron hacia la primera piscina conmemorativa, probablemente al escuchar el sonido del agua bajando en cascada y al ver a otras personas rodeando el lugar. Conforme iban acercándose a la piscina, la mayoría de participantes empezaron a señalar los aspectos sensoriales que iban experimentando. De entre ellos, el agua destacó de forma generalizada, primero a través de su sonido, apareciendo a la vista momentos después. Incluso, cuando soplaba un poco de brisa, los participantes podían sentir una ligera pulverización de agua conforme se acercaban a la piscina. Algunos comentaron también sobre su olor. Por ejemplo,



Fig. 1 - Imagen tomada desde la cámara subjetiva del Participante 4 junto a la piscina conmemorativa del Memorial a la Víctimas del 11-S (Nueva York) Fuente: Elaboración propia (2017)

una participante observó: "el fuerte olor a cloro siempre me afecta; lo asocio a limpieza, aunque sé que tal vez sea un poco fuerte pensar en limpieza en este contexto". Finalmente, una vez en la piscina, todos los participantes tuvieron el impulso de tocar el agua que fluye por los canales ubicados a la altura de la cintura debajo de la superficie de metal con los nombres de las víctimas grabados. El agua, en tanto elemento sensorial dominante, despertó numerosas asociaciones, recuerdos y pensamientos, como puede verse en la siguiente cita del Participante 4 al acercarse a la piscina y ya una vez al borde de la misma:

Estoy observando que hay distintos flujos de agua cayendo por los lados del monumento, en vez de una sola lámina de agua. Y que el borde tiene un canal de agua que produce reflejos. Y que [indica una cascada mediante un gesto] tiene mucho movimiento. Y ahora estoy viendo todos los nombres escritos aquí. Veo 'm56'. No sé qué significa. Y allí abajo estoy viendo un arco iris. Es muy hermoso [pausa]. Y ahora veo que el agua fluye hacia ese foso [hace un gesto descendente con los dedos señalando el foso central] Mmmmm. Es, en cierta medida, algo inquietante. No puedes ver el fondo [señala hacia abajo con las manos] y el agua parece deslizarse lentamente por encima del borde. Pienso que está muy bien. Me gusta, pero además de ser un sitio bonito hay algo [pausa] que refleja en parte la oscuridad que representa el monumento. Me recuerda lo grave que fueron los acontecimientos. También me recuerda que en mi ciudad natal [Hamburgo] hay lagos artificiales que tienen, no sé cómo lo llaman ustedes, pero básicamente es un gran desagüe, y se le conoce como el pozo de agua. Cuando era joven y los lagos estaban llenos de agua, ésta fluía en esa dirección. Siempre era un poco aterrador [risas]. Había pequeñas boyas para indicar que no nadaras ni pasaras con tu barca cerca de allí. Sí, era un poco aterrador. Era terrible pensar que alguien pudiera caer allí. Si veías a alguien navegando en una pequeña barca cerca de las boyas no podías menos que pensar 'Oh, Dios mío' (Participante 4).

Como podemos ver, esta participante pasa de una descripción de las características del monumento a una interpretación de lo que éstas representan para ella – como cuando, al hablar del agua, dice que "refleja la oscuridad que representa el monumento". Desde la psicología ecológica podríamos entender esta transición como un movimiento que iría desde la percepción directa del entorno a otra indirecta (Heft, 2001). Curiosamente, este movimiento se acompaña de la atención visual de las diferentes características de la piscina (por ejemplo, el agua cayendo en cascada o el foso), así como los movimientos de sus manos, que también se pueden ver en el video. A medida que se acerca al borde de la piscina, la participante empieza a tocar los nombres grabados en la placa de metal (tal como hicieron los demás participantes, a excepción de los de más edad), y al mirar dentro de la piscina, imita en varias ocasiones la trayectoria descendente del agua con las manos. Resulta particularmente interesante el movimiento que hace con su mano como si ésta descendiera hacia el foso que le parece insondable (ver imagen tomada desde la cámara subjetiva en *Fig.1*). Es a partir de este punto cuando la participante comienza a experimentar, desde un punto de vista personal, la "oscuridad" del lugar a través de sus recuerdos de la infancia, en los que se mezclan nostalgia y miedo. Esta asociación no fue algo singular dentro de nuestra muestra, en la medida que las piscinas conmemorativas parecían concitar poderosamente este tipo de conexiones, ya fuera con lugares familiares del pasado o, en algunos casos, con espacios actuales de la vida cotidiana de los participantes. Así, vimos cómo el agua actuaba como elemento a través del cual los participantes podían relacionar el evento colectivo del 11-S con sus recuerdos personales. En otras palabras, la forma de las piscinas y el movimiento del agua crearon un espacio afectivo para que la memoria colectiva e individual pudieran conectarse. En este sentido, la disposición del monumento parece ser exitosa al establecer las condiciones para imbricar sentimientos y recuerdos personales en el evento colectivo representado por el memorial.

3. ESTUDIO DE CASO 2: EL VALLE DE LOS CAÍDOS

El Valle de los Caídos es un claro ejemplo de monumento tradicional descrito con anterioridad. Lejos de ser un memorial abstracto y minimalista, como el caso anterior, es una obra con un claro mensaje ideológico fuertemente vinculado al nacional-catolicismo del régimen franquista. Ubicado a 55 km al norte de Madrid, en la Sierra de Guadarrama, este monumento fue construido principalmente por prisioneros republicanos, después de la Guerra Civil española (1936-39) para conmemorar la victoria de Franco sobre la República. El monumento consta de una cruz de 150 metros (la más alta del mundo), una explanada, una basílica y una abadía benedictina. Frente a la gran explanada, y tallada en el interior de la montaña, la basílica contiene una enorme nave que conduce al altar principal, junto al cual se hallan las tumbas de Primo de Ribera (fundador del partido falangista) y Franco, cuyos restos han sido finalmente trasladados a un cementerio municipal. El monumento alberga, a su vez, la fosa común más grande de España, ya que debajo de la basílica se extiende una cripta con más de 33,000 combatientes no identificados de ambos lados de la guerra, muchos de ellos (principalmente del lado republicano) traídos sin el consentimiento de sus familiares (Ferrándiz, 2011). Por ello, y por la exaltación al franquismo que todavía representa el monumento, este lugar continúa estando en el centro de la polémica, constatando, así, que la memoria colectiva de la guerra civil sigue siendo una herida abierta en España (Aguilar, 2001). En 2019, el nuevo gobierno socialista ordenó la exhumación de los restos de Franco para transferirlos al panteón de su familia en el cementerio de Mingorrubio. El trabajo de campo se realizó en noviembre de 2018, algunos meses antes de la exhumación de Franco, en medio de una acalorada discusión sobre el futuro del monumento.

3.1. Participantes

Además de entrevistar a visitantes a pie del monumento –entre ellos, turistas extranjeros o nostálgicos del régimen – el estudio principal se realizó con tres miembros de una misma familia, cuya participación se apalabró con anterioridad. Los participantes, pertenecientes a tres generaciones distintas, son:

- Participante 1: madre de unos 60 años, funcionaria del estado, originaria de una zona rural cercana a Toledo, pero establecida en Madrid desde hace tiempo.
- Participante 2: su hija, de unos 40 años, abogada laboralista madrileña.
- Participante 3: su prima, de unos 20 años, estudiante nacida en Toledo, pero establecida en Madrid.

Las tres participantes, ubicadas en el centro-izquierda del espectro político, provienen de una familia de clase media, no especialmente afectada por la guerra. Es importante señalar que, de estos tres miembros, solo la madre había visitado el monumento hacía años. La razón de elegir grupos familiares para este estudio se debe a su papel clave en la transmisión de la memoria colectiva a través de las diferentes generaciones.

3.2. Metodología y recogida de datos

Nos reunimos con las tres participantes en la explanada frente a la basílica, donde se les explicó los objetivos generales de nuestro proyecto. A continuación, se realizó una breve entrevista grupal, relativamente informal, para obtener sus primeras impresiones del lugar y para familiarizar a las participantes con los entrevistadores. Después de la entrevista, entramos en la basílica. Una vez dentro, y después de entregar las gafas con la cámara subjetiva a cada participante, un investigador comenzó la entrevista con un miembro de la familia por separado. Previamente, a cada participante se le recordó la lógica de la entrevista que, al igual que en el anterior estudio, consistió en compartir con el entrevistador cualquier reacción, pensamiento o recuerdo que surgiera en el curso de la propia visita, según la metodología del *go-along interview* (Kusenbach, 2003). Al finalizar las tres entrevistas en la basílica, uno de los investigadores llevó a cabo una entrevista conjunta con las tres participantes, a través de un grupo focal en un banco situado en una esquina de la explanada. El objetivo de esta última entrevista era poder compartir entre las tres participantes su experiencia de la visita y discutir sobre el significado del monumento y su posible futuro.

3.3. Resultados

Por razones de espacio, presentaremos una parte de la entrevista con la Participante 1 (MADRE) realizada en la basílica. Se incluyen algunas capturas de pantalla del video grabado a través de la cámara subjetiva para mostrar cómo cambia el flujo de experiencia de esta participante en el transcurso de su visita. La experiencia de la madre en el memorial se comparará con la de la Participante 2 (HIJA) y Participante 3 (PRIMA) expresada en el grupo focal. A continuación, se presenta un fragmento de la entrevista realizada con la Participante 1 junto con algunas imágenes obtenidas desde su cámara subjetiva.

MADRE: Puedo ver unas esculturas allí arriba con ángulos muy duros, muy duros (*Fig.2*) y, más allá, esculturas de ángeles más bonitas. Esto me parece menos frío de cómo lo recordaba. Recordaba un sitio gris, vacío y frío…

ENTREVISTADOR: ¿Qué es lo que te transmite frialdad?

MADRE: Excesivamente largo, duro y pesado. El edificio, la nave, las piedras, pero algo menos las esculturas de los ángeles. Las dimensiones son enormes. Este lugar no me transmite ninguna emoción ni calidez, sólo frialdad (ver *Fig.3*).

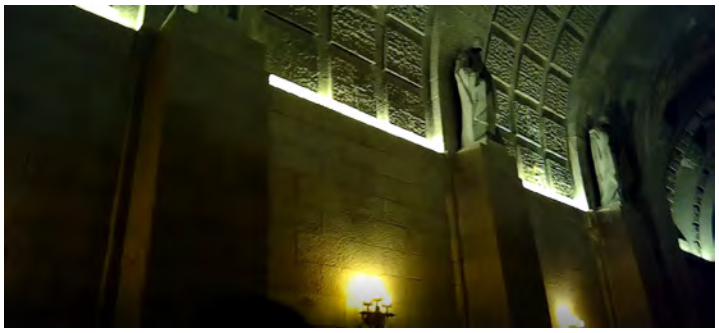


Fig. 2 - Imagen desde la cámara subjetiva de la Participante 1 con esculturas en la basílica del Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial) Fuente: Elaboración propia (2018)

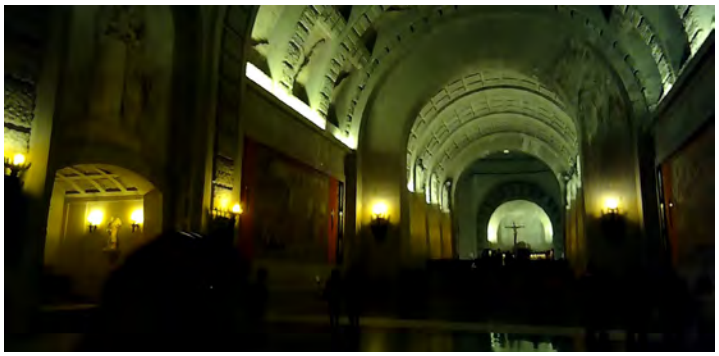


Fig. 3 - Imagen desde la cámara subjetiva de la Participante 1 mostrando la nave de la basílica del Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial). Fuente: Elaboración propia (2018)

ENTREVISTADOR: ¿Y qué elementos te transmiten calidez?

MADRE: Bueno, veo bancos, como en cualquier iglesia, la cúpula, que también es parecida a cualquier iglesia; es bonita…

MADRE: Vamos allí, a la zona del coro. Es como en todas las iglesias y catedrales españolas. El enrejado y el coro podrían ser los de una catedral (ver Fig.4). Creo que la basílica transmite más calidez que la fachada del edificio.

MADRE: [...] ¡Ah! Esa debe ser la tumba de Franco. [...] Aquí está la capilla del Santísimo Sacramento, y esto también me da una sensación de cercanía. Es una capilla que huele a iglesia, a celebración. Esto me da un poco más de calidez, porque es como una iglesia, ahora puedes ver un confesionario allí, [...] ahora puedo oler un olor familiar.

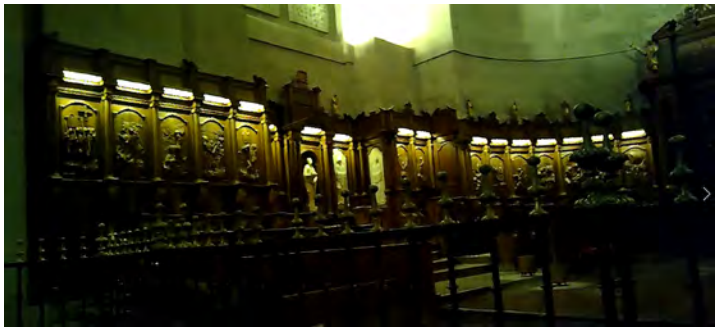


Fig. 4 - Imagen desde la cámara subjetiva de la Participante 1 mostrando el área del coro en la basílica del Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial). Fuente: Elaboración propia (2018)

Hay dos elementos que configuran la experiencia de esta participante. Por un lado, ciertos elementos de la basílica (sus dimensiones, la dureza de algunas esculturas) contribuyen a que el monumento sea experimentado como algo distante, frío y vacío. Sin embargo, vemos cómo, por otro lado, hay también elementos que esta participante asocia con cualquier iglesia tradicional española (olores de la

sacristía, el entramado de la capilla, esculturas de ángeles, el confesionario), lo cual hace que el sitio sea percibido como más cálido y menos distante para ella. A este respecto, la entrevista efectuada a lo largo de la visita, combinada con el uso de la cámara subjetiva, permitió capturar el flujo continuo de experiencia de la participante, fluctuando desde sentimientos de frialdad, en algunos puntos de la visita, a sentimientos más cálidos cada vez que su experiencia se asociaba a algo más cercano y familiar a su propia experiencia – en este caso, su experiencia relacionada con las iglesias. Además de captar el dinamismo fluctuante de la experiencia, esta metodología permitió poder asociar las impresiones que iban describiendo las participantes con aquellos elementos específicos a los que prestaban atención durante la visita.

En claro contraste con la experiencia fluctuante de la madre, los miembros más jóvenes de la familia no anclaron su experiencia del memorial a través de la noción de una iglesia. Así, en ausencia de tal asociación, el monumento fue experimentado por la hija y su prima como un lugar grandioso pero carente de cualquier emoción o significado personal. Esto puede verse en los siguientes extractos del grupo focal realizado con los tres miembros de la familia tras visitar la basílica:

HIJA: Yo pensé que, al menos, me conmovería por lo que es, pero [...] no me ha evocado la Guerra Civil ni nada. ¡Incluso sabiendo que esta es una de las fosas comunes más grandes del mundo! Además de que Franco está enterrado allí, ¿este lugar te dice algo más?

PRIMA: Pero precisamente por eso me impresionó no sentir nada; no es un homenaje a todas esas personas que murieron. Estas personas no están presentes en absoluto. Esto es algo imperial ... Es un acto de poder que muestra una sola tumba ... o dos. No es nada más. A mí no transmite nada más.

Estos dos extractos muestran cómo, en lugar de asociar el monumento a una iglesia, la hija y su prima interpretaron el sitio básicamente como una gran tumba, como la tumba de Franco para ser más precisos, tal vez como resultado de que su futura exhumación estaba en el centro de la polémica durante los días en los que se realizó el estudio. Ni un solo elemento del monumento permitió una conexión con la gran fosa común, con más de 33,000 cadáveres que yacen debajo de la basílica; algo que muestra hasta qué punto el estilo y la disposición del lugar limitan la forma en que el monumento es percibido.

4. CONCLUSIONES

¿Cómo afecta el diseño de los memoriales en la forma en que las personas interpretan, experimentan e interactúan físicamente con los mismos? ¿Qué elementos sensoriales de cada memorial destacan en su experiencia? ¿Cómo se desarrolla la experiencia de los individuos a medida que se mueven por el memorial? Las posibilidades y limitaciones generadas por cada tipo de memorial (memoriales tradicionales vs. memoriales modernos o anti-memoriales), junto con la variedad de formas potenciales en las que cada persona puede experimentar estos lugares, son elementos centrales de nuestro trabajo.

Como hemos visto en los dos casos analizados, el uso de la cámara subjetiva, junto con las entrevistas en el propio lugar, ha permitido captar el flujo de experiencia de los participantes, así como los elementos sensoriales de la misma, yendo más allá del lenguaje recogido en una entrevista al uso. En el Monumento Conmemorativo del 11-S hemos visto un ejemplo de cómo se desarrolla la experiencia mediante la cual los visitantes se relacionan con el memorial, y con la pérdida colectiva que éste representa. Concretamente, hemos visto la importancia de los elementos sensoriales –en este caso la presencia del agua – y su percepción a través del tacto, los olores y otros sentidos, dando lugar a asociaciones y recuerdos personales. Por su parte, en el Valle de los Caídos hemos visto un ejemplo de cómo puede fluctuar la experiencia a lo largo de la visita, desde una percepción fría y distante del lugar a una forma más cercana de relacionarse con algunos de sus elementos, al asociarse con el pasado personal del visitante, en este caso, con sus recuerdos de las iglesias tradicionales españolas. En este último caso, puede verse cómo la metodología empleada ha permitido acercarnos al tipo de experiencia fenomenológica derivada de la relación entre el individuo y el entorno, según lo estudiado por el geógrafo David Seamon (1979), la cual iría desde una 'separación persona-ambiente' a una 'fusión persona-ambiente'.

Es importante destacar que las diferencias en las experiencias de los participantes en los dos memoriales estudiados son el resultado tanto de su propio diseño como de la forma particular de cada individuo de interactuar con el lugar. Desde la perspectiva de la psicología sociocultural, podemos argumentar que los memoriales, en tanto artefactos culturales y materiales, crean posibilidades y limitaciones para que las personas participen en distintas prácticas sociales de recuerdo y duelo. Reconocer esta dialéctica entre los aspectos personales y colectivos de la cultura nos lleva a ser cautos y no tomar el significado y el uso de los artefactos culturales al pie de la letra. Una estatua, una bandera o un monumento son sociales y están dotados de características materiales específicas y significados preexistentes, pero éstos simplemente proporcionan posibilidades y restricciones para la variedad de formas en las que pueden ser experimentados y apropiados por individuos con diferentes circunstancias de vida. Tal como se ha mostrado, la forma de experimentar los memoriales pasa por interpretar o anclar algunos de sus elementos a la luz de determinados recuerdos y episodios personales. Así, al conectar eventos colectivos con sus propias historias y recuerdos, los individuos logran personalizar el significado de los memoriales estableciendo diferentes conexiones afectivas con el pasado del grupo. A este respecto, mientras que los memoriales contemporáneos y abstractos, como el Memorial del 11-S, parecen posibilitar –a través de elementos como el agua– asociaciones de tipo más personal (v.g. recuerdos infantiles de piscinas artificiales), las asociaciones en los monumentos tradicionales parecen estar más constreñidas por el pasado socio-histórico del lugar. Por ejemplo, la asociación entre el Valle de los Caídos y una iglesia muestra de alguna manera hasta qué punto los elementos socio-materiales del nacionalismo, en tanto religión secular, están históricamente vinculados a distintas prácticas y discursos religiosos, particularmente en el caso español.

Desde los trabajos de Durkheim (1915) sobre ritos funerarios hasta los estudios sobre memoriales surgidos de las dos guerras mundiales (Winter, 2014), el Holocausto (Young, 1996) o la guerra de Vietnam (Wagner-Pacifici & Schwartz, 1991), investigadores de diferentes campos han examinado de qué forma los grupos reaccionan ante una pérdida colectiva. A través de este trabajo, enmarcado en un proyecto más general sobre la relación entre duelo y memoria colectiva (ver Brescó & Wagoner, 2019a; 2019b), hemos analizado la experiencia de los individuos en distintos tipos de memoriales mediante una combinación de métodos que aúnan entrevistas in situ y el empleo de cámaras subjetivas. Si bien el uso de estas cámaras no está exento de desafíos teóricos y metodológicos, entendemos que también resultan una herramienta metodológica prometedora para ayudarnos a comprender mejor cómo las personas dan sentido a los espacios y, en particular, a los memoriales modernos, cuyo diseño busca precisamente generar una amplia gama de interpretaciones y significados posibles.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, P. (2001). "Justice, politics, and memory in the Spanish transition" en BARAHONA DE BRITO A.; GONZÁLEZ, C.; AGUILAR, P. (ed.), *Politics of memory: Transitional justice in democratizing societies* (pp. 92–118). Oxford: Oxford University Press.

BRESCÓ, I.; MARTÍNEZ-GUERRERO, L. (2019). "New wine into old wineskins. Examining nationalism as a secular religion" en BROWN, S.; TATEO, T. (ed.), *The method of Imagination* (pp. 39–53). Charlotte,

NC: Information Age Publishers.
BRESCÓ, I.; WAGONER, B. (2019a). "La psicología de los monumentos modernos: la implicación afectiva de los recuerdos personales y colectivos" en Estudios de Psicología. Volumen 40, no 1, marzo 2019, pp. 219-244. Disponible en *https://doi.org/10.1080/02109395.2018.1560024* (última consulta: 30 de junio de 2020).
__ (2019b). "Memory, Mourning, and Memorials" en MURAKAMI, K.; KONO, T.; ZITTOUN, T.; CRESSWELL, J. (ed.) *Ethos of Theorizing: Peer Reviewed Proceedings for the International Society for Theoretical Psychology* (pp. 222-233). Concord, Ontario: Captus Press.
BÜSCHER, M.; URRY, J. (2009). "Mobile Methods and the Empirical" en European Journal of Social Theory. Volumen 12, no 1, febrero 2009, pp. 99-116. Disponible en *https://doi.org/10.1177/1368431008099642* (última consulta: 30 de junio de 2020).
DOSS, E. (2008). *The emotional life of contemporary public memorials: Towards a theory of temporary memorials*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
DURKHEIM, E. (1915). *The elementary forms of the religious life*. Londres: Unwin.
FERRÁNDIZ, F. (2011). "Guerras sin fin: guía para descifrar el Valle de los Caídos en la España contemporánea" en Política y Sociedad. Volumen 48, no 3, junio 2011, pp. 481-500. Disponible en *http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36425* (última consulta: 30 de junio de 2020).
HALBWACHS, M. (1950/1980). *The collective memory*. Nueva York: Harper and Row.
HEFT, H. (2001). *Ecological psychology in context*. Hove: Psychology Press.
KOSELLECK, R. (2012). *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
KUSENBACH, M. (2003). "Street phenomenology: The Go-Along as Ethnographic Research Tool" en Ethnography. Volumen 4, no 3, septiembre 2003, pp. 455-485. Disponible en *doi:10.1177/146613810343007* (última consulta: 30 de junio de 2020).
LAHLOU, S. (2011). How can we capture the subject's perspective? An evidence-based approach for the social scientist. *Social Science Information, 50*, 607–655.
MOSSE, G. L. (1990). *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*. Nueva York: Oxford University Press.
ROSA, A.; VALSINER, J. (ed.) (2018). *Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, 2ª Edición. Cambridge: Cambridge University Press
SEAMON, D. (1979). *A Geography of the Lifeworld*. Nueva York: St Martin's Press.
WAGNER-PACIFICI, R.; SCHWARTZ, B. (1991). "The Vietnam veterans memorial: Commemorating a difficult past" en American Journal of Sociology. Volumen 97, no 2, junio 1991, pp. 376-420. Disponible en *www.jstor.org/stable/2781381* (última consulta: 30 de junio de 2020).
WAGONER, B., BRESCÓ, I.; AWAD, S. (2019). *Remembering as a Cultural Process*. Nueva York: Springer.
WINTER, J. (2014). *Sites of memory, sites of mourning. The great war in European cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press.
YOUNG, J. E. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press.
__(2016). *The stages of memory: Reflections on memorial art, loss, and the spaces between*. Cambridge, MA: MIT Press.

INSTRUMENTALIZACIÓN DEL HUECO EN ARQUITECTURA: INTERACCIONES CONTEMPORÁNEAS CON EL ENTORNO

Instrumentalization of the opening in architecture: contemporary interactions with the environment

Emilio Cachorro Fernández
Universidad de Granada
ecachorro@ugr.es

Resumen

La historia de la arquitectura se puede relatar a través de la historia de la ventana, según expuso Le Corbusier desde un punto de vista antropocéntrico, por cuanto dicha abertura permite dar respuesta tanto a la escala humana como a otras demandas funcionales y fenomenológicas. Un hecho avalado por los progresos tecnológicos modernos, que posibilitaban la eliminación de los tradicionales muros portantes en favor de membranas transparentes, al mismo tiempo que emergía una renovada concepción espacial. Los límites físicos entre interior y exterior comenzaron a quedar diluidos, lo que propiciaba un intenso diálogo del edificio con su entorno, que llega a convertirse, con frecuencia, en una auténtico discurso narrativo, reivindicando las ventanas como dispositivos de mediación con el mundo. Algo que permite considerarlas no tanto como episodios aislados sino como germen de un estratégico sistema de relaciones, derivado de una profunda reflexión acerca del lugar, haciendo que cristalice la mirada del usuario con una gran carga contextual y sensorial. En muchas edificaciones contemporáneas se vuelve a replantear la esencia y el diseño de las ventanas en su conjunto, incluso eludiendo su típica denominación para evitar prejuicios formales, hasta ser tratadas simplemente como vanos, oquedades o rasgaduras, cuya misión principal es definir umbrales y transiciones, que incentivan juegos de vacíos con objeto de captar luz y vistas.

Palabras clave

Arquitectura contemporánea, relación interior-exterior, umbral, ventana, hueco, mirada.

Abstract

The history of architecture can be related through the history of the window, as Le Corbusier explained from an anthropocentric point of view, because this opening enable response both to the human scale and to other functional and phenomenological demands. A fact backed by the modern technological advances, which made possible the suppression of the traditional load-bearing walls in favor of transparent membranes, while a renewed spatial conception emerged. The physical boundaries between inside and outside began to be diluted, for encouraging an intense dialogue of the building with its environment, which often becomes in an authentic narrative discourse, claiming windows as mediation devices with the world. Something that led to consider them not so much as isolated episodes but as the germ of a strategic system of relationships, derived from a deep analysis about the place, causing the crystallization of the user's look with a great contextual and sensory intensity. In many contemporary buildings have been reconsidered the essence and design of the windows as a whole, even eluding their typical designation to avoid shape prejudices, until to be treated simply as gaps, cavities or tears, whose main mission is to define threshold and transition zones, which incite sets of voids in order to capture light and views.

Keywords

Contemporary architecture, inside-outside relationship, threshold space, window, opening, look.

1. ABERTURAS CALIBRADAS

Luis Barragán abogó por ser extremadamente cuidadoso con el porcentaje de vidrio a incluir en la pared de cualquier edificio, sobre todo para atender aspectos funcionales como la luz necesaria, el clima predominante, la propia intimidad de los usuarios o, incluso, la posible colocación del mobiliario. Él fue muy crítico en este sentido, refiriéndose al exceso de muros-cortina en que se llegó a incurrir en algunas fases de la modernidad, aduciendo que sobra, cuando menos, el cincuenta por ciento del vidrio colocado, ya que tal magnitud se hace poco acogedora, instando a los arquitectos a no componer fachadas solo con dicho material. El mexicano certifica el academicismo alcanzado por esta idea, pero sin apreciar que haya coherencia con la cantidad de luz real que se necesita en el interior de las dependencias que confinan. Una convicción en la que insiste, añadiendo:

> Han equivocado los arquitectos de todo el mundo la proporción de cristal, es decir, de ventanas o de espacios abiertos hacia el exterior. Un edificio es toda una ventana, hay casas en que todo es una ventana; eso es desagradable para vivir en residencias o en oficinas. De hecho, si se fija cualquier persona […] en todas esas casas verá que todas las cortinas están siempre totalmente cerradas; quiere decir que los que presumen de que van a ver el paisaje o algo, no es cierto que lo estén viendo. Los arquitectos son los que debían haber guiado a la clientela para evitar ese error en la desproporción de ventanas, que ya no permite penumbras acogedoras en el interior... (Riggen, 2000: 84).

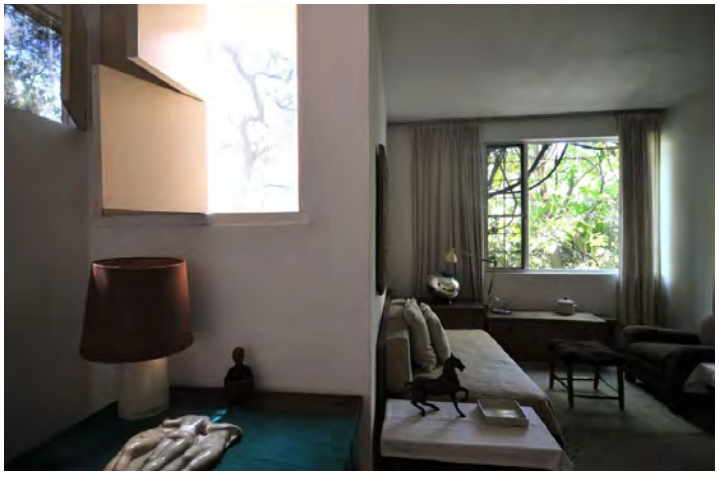


Fig. 1 - Luis Barragán: casa-estudio propia en Tacubaya, Mexico D.F. (1947); visión del jardín desde el 'cuarto blanco' en planta segunda
Fuente: https://flic.kr/p/9imofz

Consecuencia de todo ello es que, según Barragán, se han convertido algunos edificios, incluso aquellos que albergan alojamientos, en una especie de clubes –donde sí se justifica la existencia de grandes miradores para observar la celebración de actividades lúdico-deportivas–, quedando su uso circunscrito solamente a actos sociales, en detrimento de su genuina función vividera, la cual se ha perdido casi por entero; los grandes huecos conllevan un desmesurado exhibicionismo de los interiores, con total pérdida de la privacidad y el sosiego requeridos, lo que le lleva a proclamar que "toda arquitectura que no exprese serenidad está equivocada y no cumple con su misión espiritual. Por esto ha sido un error substituir el abrigo de los muros por la intemperie de los ventanales" (Riggen, 2000: 90) (*Fig.1*).

En este capítulo, Christopher Alexander, Sara Ishikawa y Murray Silverstein (1980: 570-571) dieron su punto de vista, estableciendo numerosos modelos de aberturas, como la inductora de una típica «Visión zen» (patrón 134), que consideran de la máxima agudeza, para lo que acuden al arquetipo de la casa japonesa a la que alude dicha expresión. En todo caso, según ellos, la esencia del problema subyace en la conveniente dosificación contemplativa que debe guiar cualquier diseño, rehuyendo de oquedades exageradas que deriven en panorámicas evidentes y obvias que terminen desvaneciéndose como un simple 'empapelado', por lo que proponen, igualmente, que no se debe estropear una vista hermosa por medio de gigantescas ventanas que la devoren incesantemente.

Con independencia de lo expuesto, en lo que sí había continuismo tras el ecuador del siglo pasado era en otras señas racionalistas, surgidas durante los años veinte, especialmente de autoría corbusieriana, como bien se deduce de argumentarios incluso nacionales, como el de Alejandro de la Sota (1989: 180), para quien "la ventana rectangular es para un cuadro del Greco, pero el paisaje es horizontal y lo ve uno, normalmente, moviendo la cabeza lateralmente", pero apostillando después que: "nadie ha dicho que las ventanas sean cuadradas o rectangulares; se puede hacer lo que se quiera". Un dictamen habitual en muchos arquitectos con decidida intención de captar el horizonte, como él mismo evidenció en obras

como la demolida casa Guzmán en Algete, Madrid (1972), debido a las extraordinarias vistas que poseía del valle del Jarama; una circunstancia que, incluso, exigió prolongar alguno de los huecos de una fachada en la contigua, modelando una ventana en esquina, igualmente característica del movimiento moderno, especialmente en el repertorio wrightiano, para obtener un mayor campo de visión del entorno.

Esta tipología en ángulo, también en nuestro país, fue implementada por José Antonio Coderch, rompiendo las aristas de la caja construida, en obras tan relevantes como el edificio de viviendas en la Barceloneta (1951) o el conjunto residencial «Las Cocheras» (1968), ambos en Barcelona, basándose en las siguientes tres premisas: no haber una réplica sistemática de fachada a fachada, que provoque una composición demasiado reiterativa y monótona; desear mirar la calle en sentido diagonal, apreciando su ancho, lo que no es posible a través de vistas frontales; y, por último, querer aprovechar las orientaciones según la necesidad o apetencia del usuario –esta vez contradiciendo las estrictas teorías modernas de soleamiento– (Sòria, 1997: 84). Este formato presenta la variante constituida por la ventana en quiebro, cuya carpintería se pliega sucesivamente hasta desdibujar los límites entre interior y exterior, potenciando una deseada continuidad, como puede observarse en proyectos como la casa Tàpies en Barcelona (1960), evitando un plano rígido como cierre entre la sala de estar y su terraza; una solución que cogerá más protagonismo aún en el Hotel de Mar en Palma de Mallorca (1962), donde la balconada de cada habitación zigzaguea hasta formar siete paños a modo de biombo; y en las aulas de la ampliación de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona (1978).

De cualquiera de los modos, se trata de formas selectivas de favorecer la mirada pero sin tener que exhibir las entrañas edilicias al exterior, al menos de manera desaforada, lo que ha sido insistentemente defendido por Alvaro Siza, quien confiesa que: “nunca estuve interesado en hacer una fachada de cristal porque esta cuestión de equilibrio desaparece, siempre he rechazado la posibilidad de construir cierres acristalados porque me parece que algo se pierde” (Domingo, 2008: 34). Una postura que proviene de su experiencia propia, también de carácter personal, como la que él mismo relata de que su padre compró una casa con magníficas vistas a un valle en Familiçao, para curarle de una enfermedad respiratoria que tuvo de niño, por culpa de la cual solo le permitían moverse hasta la baranda de una terraza para divisar dicho paisaje; un agradable momento que se tornó rutinario y tedioso al cabo de unos días, tras perder el factor sorpresa inicial. Este hecho ha condicionado su manera de proyectar aberturas, inculcándole que su repetición sistemática resulta muy monótona y restrictiva, no siendo necesaria, por lo que prefiere la opción de descubrir los puntos verdaderamente singulares del edificio para tender lazos con el exterior.

En esa misma línea, a finales del siglo pasado, Souto de Moura se replanteó su concepción del hueco, dándose cuenta de que, en determinados supuestos, no tiene sentido horadar paños completos, persiguiendo una imagen neoplástica, basada en la diferenciación entre positivo y negativo, o transparente y opaco; en palabras suyas: “frente a la estrategia de dejar todo cerrado o todo abierto –o mucha luz o a oscuras–, entendí que había […] estados intermedios, que [...] al final resultan más naturales” (Rojo, 2005: 12). El lusitano no se mueve por gustos o modas, sino por crear atmósferas determinadas en un espacio concreto durante cada uno de los diferentes momentos del día. Este cambio de pensamiento fue debido a visitas efectuadas a casas de Barragán y, especialmente, a obras de Siza; de hecho, él tiene ocasión de trabajar a diario en una de ellas, de la que apunta: “…en este espacio [...] he descubierto que puedo [...] disfrutar de las diferentes vistas sobre el paisaje de alrededor: el río Duero, la colina, el horizonte. Parece casi como si se hubieran proyectado unas cuantas diapositivas sobre las paredes” (Nufrio, 2008: 57). Una horadación rítmica, cadenciosa, partícipe de una tradición clásica de alternar llenos y vacíos, recurrente también con frecuencia en pintura como fondo perspectivo, la cual exhibe un indudable factor óptico, con tintes modernos. En realidad, lo que se estaba produciendo era un nuevo influjo de su también maestro Fernando Távora, en tanto que otra vez se alineaba con uno de sus principios que, en este caso, dicta lo siguiente:

> …cuando uno dibuja una ventana no la reduce a una abstracción geométrica sino que la entiende como un conjunto de problemas en que intervienen el calor y el frío, las vistas, la luz, y también el coste, la maniobrabilidad, las cualidades del material. De este modo una ventana puede convertirse en un mundo (Martí, 1998: 12).

Un hecho que ha llevado a Souto de Moura a investigar ampliamente, en busca de otras posibles alternativas en el diseño de huecos, diferentes a las empleadas en su primera etapa profesional, para dar respuesta apropiada a situaciones que obligatoriamente requieren su incorporación, lo que se iniciaría

con la vivienda unifamiliar en Luz de Tavira, Portugal (1991-1996), en la cual, además de ir perdiendo cierto encorsetamiento compositivo –mediante un cuerpo fragmentado en vez de unitario–, encontró que era más idóneo trabajar con formatos convencionales que acudir a un juego de planos cerrados y abiertos, hasta el punto de admitir que: "a partir de ahí se puede decir que descubrí cosas que nunca había hecho, que encuentro que son muy difíciles de hacer, como es abrir puertas y ventanas…" (*TC Cuadernos*, 2004: 228). Y es que, durante ese período, quiso abordar este tema de manera más controlada, para lo que buscó una regla basada en el detalle, consistente en que, en el interior del muro doble, creó un vano –cuya anchura debía tener una proporción de 1 a 3 respecto a la dimensión del muro– con objeto de alojar tres ventanas: una de madera para proteger, otra de vidrio para iluminar, más una reja para airear (Esposito y Leoni, 2003: 145).

Posteriormente vendría la casa en la Serra da Arrábida en Setúbal, Portugal (1994-2002), donde las vistas tienen mucha más presencia, lo que llevó a dislocar las ventanas en función de aquellas, recinto por recinto, consiguiendo mayor soltura volumétrica por la multiplicación del prisma abstracto, con aberturas que aparecen como una sombra en fachada; como el propio arquitecto ha señalado, en cada habitación trató de enmarcar la mirada, imprimiendo pequeñas rotaciones en algunos cuerpos del edificio para lograr determinados enfoques, poniendo el ejemplo del dormitorio personal como lugar donde solo se puede ver el exterior cuando se está acostado. De esta manera, el lusitano llegó a establecer un punto de inflexión en su trayectoria, comenzando a realizar proyectos que rompían con criterios precedentes, al venir caracterizados por "la creación de huecos calibrados en la caja de muros, para obtener campos visuales orientados y selectivos, casi encuadres fotográficos, en contraposición a la mirada indiferente del gran paño de vidrio" (Esposito y Leoni, 2003: 361).

Así ocurre en la Casa do Cinema Manoel de Oliveira en Oporto, Portugal (1998-2003), donde además hubo que partir de las claves facilitadas por dicho director, propenso a un menor porcentaje de vidrio en fachada del que solía incorporar Souto de Moura, con el fin de obtener espacios más reservados e introvertidos, para poder ver sin ser visto; a este respecto, el cineasta llegó a decir que las grandes ventanas debían colocarse en el extremo de los ambientes para garantizar una mínima intimidad (Nufrio, 2008: 60). No obstante, el mayor condicionante era su contradictorio entorno, donde se alzan dos enormes e insulsas torres, que requería un modo específico de perpetrar la visión para esquivarlas; según su autor, la ocasión exigía "observar el paisaje circundante tal y como lo hubiera hecho un fotógrafo" (Nufrio, 2008: 19), lo que dio la pauta a seguir, al colocar dos imprescindibles ventanales, enfilando el mar y la desembocadura del río, respectivamente, para encuadrarlos entre los bloques vecinos, introduciendo los hitos geográficos en el interior; tal decisión se instrumentalizó mediante huecos extruídos, a modo de grandes prismáticos que, con total precisión, logran captar parte del mundo exterior, en actitud evocadora de la disciplina ejercida por el cinematógrafo, lo que venía a simbolizar una *machine à filmer*, parafraseando términos corbusierianos (Figueira, 2004: 11). La exactitud en su ejecución fue tal que se construyeron los miradores a escala real en madera, para fijar la posición y proporción exactas, comprobando *in situ* su funcionamiento, lo que causó que una revista italiana tildara al edificio de arquitectura esquizofrénica (*TC Cuadernos*, 2004: 231) (*Fig.2*).



Fig. 2 - Eduardo Souto de Moura: Casa do Cinema Manoel de Oliveira en Oporto, Portugal (1998-2003); fachada suroeste. Fuente propia

Un hecho que es fiel reflejo de la esencia sensorial contemporánea, de una dimensión cultural distinguida principalmente por sus aspectos visuales, acosada de manera constante por el videoclip, la

sucesión de imágenes breves e inconexas, los mensajes cruzados y superpuestos… y tantas cosas que llevan a la práctica lo dicho por el famoso escritor y filósofo portugués Eduardo Lourenço –en uno de sus ensayos–, plenamente asumido por Souto de Moura, de que "nuestro mirar es, como el de las moscas, de múltiples perspectivas" (Esposito y Leoni, 2003: 365); una frase que radiografía perfectamente nuestra era actual, que viene caracterizada, entre otras circunstancias, por una permanente y atomizada lluvia de imágenes, donde "la vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico", de acuerdo a Juhani Pallasmaa (2006: 21). Así, los nuevos tiempos imponen una percepción multifocal, en todas direcciones, dotada de gran capacidad asociativa, donde el ojo se tiene que desdoblar necesariamente para simultanear los numerosos puntos de atención que se agolpan enfrente.

En este sentido, otro de los paradigmas a nivel internacional es la casa proyectada por Rem Koolhaas en Burdeos, Francia (1994-1998), para una familia en la que el padre sufría discapacidad, resuelta mediante una composición con tres tipos de perforaciones en la fachada del volumen emergente, que alberga las habitaciones de los propietarios y sus hijos, perfectamente milimetradas para conseguir objetivos específicos (*El Croquis*, 2006: 78): los «huecos dinámicos», que proporcionan un segmento de horizonte durante el recorrido a través de la planta, abriéndose en el eje de todas las líneas de circulación, a la cota del ojo (adultos y niños de pie, así como en silla de ruedas); los «huecos relativos» o anti-claustrofóbicos, que pretenden conectar cualquier punto estacionario (cama, escritorio, lavabos o baños) con el espacio contiguo, situados en la distancia más corta desde el usuario hasta el muro y, después, ajustados en sección para sortear los posibles obstáculos; y los «huecos reveladores» que, desde estas mismas posiciones estáticas, nacen para enmarcar las vistas o detalles significativos dentro de un ángulo de 360 grados, en disposición paralela a las orientaciones cardinales de dichos elementos, también a la altura de la retina (personas de distintas edades, tanto erguidas como sentadas y tumbadas).

Como ha reflejado José Morales (2006: 4), las actuales periferias urbanas nos muestran la rudeza del entorno construido así como la dificultad para que el paseante tenga perspectivas sugerentes, pero la arquitectura tiene la posibilidad de sobreponerse a estos enclaves deteriorados, aproximando la vivencia del lugar a la medida de la persona, cercando su mirada, como se demuestra en los *Sun tunnels* en el desierto del Great Basin en Utah, EE.UU. (1973-1976), creados por Nancy Holt, o en las *15 untitled works in concrete* en la Fundación Chinati, Marfa, Texas (1980-1984), instaladas al aire libre por Donald Judd, donde armoniosamente conviven espacio y horizonte, cuerpo y visión; para el catedrático sevillano, proyectar una arquitectura a escala humana no significa que tenga que ser proporcional a su tamaño, sino capaz de calibrar y medir sus sensaciones, es decir, "mirar a través de una ventana como quien mira a través del agujero de una botella significa hacer más subjetivo si cabe el paisaje, acomodándolo al ojo, seleccionando aquello que nos parezca atractivo". Las cámaras fotográficas e, incluso, televisivas, también desarrollan esta misma función; tienen la facultad de trocear el mundo para atrapar los fragmentos que nos resulten más interesantes, dejando aparte cualquier aspecto que pueda intoxicar nuestra acción contemplativa. Sirva de referente el Centro José Guerrero en Granada (1991-2000), de Antonio Jiménez Torrecillas, donde la sala que remata su recorrido ascendente se convierte en impresionante platea, desde la que divisar el magnífico bordado pétreo de coronación de la catedral.

2. OPIMAS TRANSPARENCIAS

La espacialidad abierta, de acentuada condición vanguardista, es algo bastante frecuente como recurso proyectual de la arquitectura contemporánea aunque, a veces, se presente combinado con un sistema cerrado de índole más clásica o tradicional, mediante lo que se percibe una singular ausencia de puertas y ventanas. De la Sota (1989: 135) escribió, a propósito de la ya mencionada casa Guzmán, que:

> Lo bueno de hoy día es que podemos hacer una casa abierta, abierta, que se cierre, cierre. [...] esa es la gran novedad. Estar dentro de tu casa y que en ella penetre el jardín, que no pises raya al pasar sobre ese dentro-fuera.

Un rasgo aplicable a todo tipo de huecos, también por razón de unas impresionantes vistas. Uno de sus principales exponentes actuales vuelve a ser Souto de Moura, desde sus primeros encargos, entre los

que se encuentra la casa para tres familias en Quinta do Lago en Almansil, Portugal (1984-1989), donde acude a lo que él ha denominado como configuración «en mesa», consistente en un gran espacio virtualmente desocupado, vacío, cubierto por una estructura de hormigón armado dispuesta en forma de «U» invertida, a modo de planta libre de la que inicialmente parte la composición. Una solución que no tardaría en repetirse, actuando de matriz generadora de obras como la casa 1 en rua J. Camarinha Barrote en Miramar, Vila Nova de Gaia, Portugal (1987-1991), al que seguirán muchas otras similares.

Así, a partir de los años noventa, es también destacable el Departamento de Geología de la Universidad de Aveiro, Portugal (1990-1994), donde el empleo de la estructura con forma de cajón se conjuga con un tema que también latía en la última vivienda referida: «abrir para luego cerrar»; es decir, colocar un muro exterior a cierta distancia del ventanal para controlar la escala y la privacidad del espacio intermedio, como ocurre en la caja amarilla de la biblioteca y en la azul del auditorio. Una obra que cabe relacionar con las tres viviendas en plaza de Lieja en Oporto, Portugal (1994-2001), donde nuevamente aparece una triple superposición, a modo de variante repetitiva en altura, de un contenedor prismático abierto de la máxima elementalidad; el cual se vuelve a retomar en la casa en Quinta da Marinha en Cascais, Portugal (1994-2000), encarado a “un mar inmenso horizontal, el Atlántico, que no podía ser registrado, porque no se consigue «coger» un océano, siempre diferente, siempre igual. Entonces ahí abrimos un mirar neutro, abrimos los huecos, diseñamos con positivos y negativos” (Das Neves, 2004: 31), lo que posibilita que la vista sea total gracias a su frente diáfano, de lado a lado, en perfecta concordancia con el amplio campo óptico que tiene delante. Una tipología que evoluciona de forma singular en las dos casas en Quinta da Anquião en Ponte de Lima, Portugal (2001-2002), en la que una se adapta a las curvas de nivel, produciendo la impresión de reptar sobre el terreno, lo que hace que la mirada hacia fuera sea “baja, próxima y rasante”, mientras que la otra se levanta sobre una fuerte pendiente, para dispensar una visión “alta, distante, en profundidad hasta la sierra” (*TC Cuadernos*, 2004: 27), lo que pone en práctica otro de los principios de Távora, el que reza que en arquitectura también lo contrario es verdad.



Fig. 3 - RCR: centro cultural en Ridaura, Gerona (1994-1999); alzado este
Fuente propia

Una profusión de obras gestadas bajo un sesgo contemplativo que también ha caracterizado el devenir de otros profesionales como el grupo RCR, ya desde sus comienzos, como la casa Mirador en Olot, Gerona (1997-1999), que hace honor a su nombre a través del alzado principal, circunscrito a un nivel superior que emerge por encima del terreno, completamente acristalado, desde la idea de que “la vista de un paisaje que subyuga precisa de una casa mirador” (*AV Monografías*, 2009: 28); o el centro cultural en Ridaura, Gerona (1994-1999), ejecutado mediante una secuencia de ventanales que avanzan escalonadamente hacia fuera, con un marco inserto dentro de otro en mitad de su fachada oriental, para remarcar unas privilegiadas vistas (*Fig.3*). Un doble cuadro asiduo en los proyectos de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta (Cortés, 2007a: 10-12), no solo sobrepuesto sino también repartido entre lados contrarios, para abrirse a distintos rumbos, engarzando una continuidad exterior-interior-exterior, según se aprecia en la casa para un herrero y una peluquera en La Canya, Gerona (1999-2001), donde un cajón metálico vuela a levante y poniente, como “ojos abiertos y transparentes que encuadran el paisaje panorámico y el sol” (*El Croquis*, 2003: 32); y, especialmente, en la casa Horizonte en Vall de Bianya, Gerona (2003-2007), cuya secuencia habitacional se vence sobre el talud mediante cajas de acero COR-TEN, completamente abiertas al entorno a través de sus testeros de vidrio, con espacios pasantes en salón y cocina-comedor que gozan simultáneamente de panorámicas opuestas, respondiendo a su peculiaridad de que “el lugar está entre dos campos, entre dos vistas (iglesia románica y Pirineos), entre dos orientaciones...” (*El Croquis*, 2003: 116).

No obstante a lo anterior, la transparencia ha sido llevada al extremo por numerosos arquitectos, entre los que destaca Toyo Ito, sobre todo en las décadas previas al cambio de siglo, mediante el criterio reiterativo de diseñar edificios con cerramientos exteriores cuya fisicidad se desvanece, exhibiéndose como cuerpos totalmente cristalinos. Una decisión guiada por su inclinación hacia la *blurring architecture* o «arquitectura de límites difusos» (Ito, 2006), con la que intenta diluir la separación entre interior y exterior para su mejor encaje dentro de un mundo globalizado, por cuanto es una de las características –junto con la homogeneidad– que mejor representa un distanciamiento del lugar y la extensión infinita del tiempo y del espacio.

Los japoneses han vivido tradicionalmente en casas con ventanas compuestas por paneles *shoji*, que sustituían las fronteras edificadas por una suerte de película osmótica, cuya reinterpretación contemporánea no solo debe seguir repercutiendo en el plano material sino también en el psíquico, provocando que el usuario también construya mentalmente una superficie interpenetrable, sin anverso ni reverso, lo que va más allá de simplemente realizar agujeros en la pared o aumentar la dimensión de las ventanas. En este sentido, una de las obras más paradigmáticas del aludido proyectista es, sin duda, la mediateca en Sendai, Japón (1995-2000), donde el público queda rodeado por una total fluidez espacial, lo que la dota de gran integración a nivel urbano, debido especialmente a sus membranas envolventes casi imperceptibles.

La obra de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa se muestra continuista de muchos postulados de su maestro y compatriota, siendo también ejemplar de la máxima evanescencia, en la medida que cabe considerar que “sus edificios son dispositivos ópticos carentes de cualquier mecanismo visible” (Colomina, 2015: 394), especialmente representados por el Pabellón del Vidrio del Museo de Arte de Toledo en Ohio, EE.UU. (2001-2006), en cuyo exterior resuena la conocida imagen de la casa Farnsworth en Plano, Illinois, EE.UU. (1945-1951), de Mies van der Rohe, representativa del punto álgido de una estética reveladora del interior, que acabó convertida en fenómeno de masas a mediados del siglo pasado. Según declaran los arquitectos asiáticos, teorizando sobre el dentro y el fuera: “estamos muy interesados en cómo podemos crear una relación entre ambos lados, en usar algo que no divida demasiado sino que mantenga algo la relación, y creo que por eso empleamos a menudo elementos traslúcidos o transparentes en nuestros proyectos” (Cortés, 2007b: 11), lo que exhibe una clara influencia de la tradición nipona, reconocida explícitamente por ellos mismos.

Pero es una mirada matizada por el cristal, que no resulta nítida, puesto que dicho material se hace ostensible, al venir acompañado por un extraordinario juego de reflejos, a veces yuxtapuestos, incorporando veladuras y distorsiones, que lo dotan de una apariencia más bien de masa traslúcida que transmite una sensación de espejismo. Una circunstancia que se hace todavía más acentuada en SANAA por cuanto acontece tanto en la cara exterior como en la interior, por medio de una minuciosa estratificación de capas, a veces hasta triple como en su edificio de oficinas de Novartis en Basilea, Suiza (2003-2006) –aunque por motivos energéticos, debido a los cuales también se le tiñe con un matiz sombreado– (AA.VV., 2018: 820-821), que consiguen disolver toda clase de fronteras, configurando un espacio infinito, donde la visión del entorno se difumina o distorsiona sutilmente, a modo de misterioso velo, más aún cuando se recurre a cerramientos vítreos de moldeado curvo.

3. VENTANA HABITABLE

Entre las reflexiones que el Team 10 realiza sobre el «umbral», concepto inicialmente mencionado por Alison y Peter Smithson en el noveno CIAM en Aix-en-Provence en 1953 –como relación entre el espacio doméstico y la calle–, pero posteriormente desarrollado por Aldo van Eyck (1966: 43-47) hasta su redefinición como *in-between*, destaca la advertencia del holandés de que los arquitectos son muy ‘pobres de espíritu’ en su consideración, intentando resolver la importante transición espacial entre fuera y dentro con propuestas insustanciales, ejemplificadas por puertas de tan solo cinco centímetros de ancho y dos metros de alto, lo que resulta extensivo asimismo a las ventanas; un lugar «intermedio» que sirve de encuentro de dos mundos que convergen, el individual y el colectivo, origen de fenómenos antagónicos pero inseparables, sobre el que Francisco J. Sáenz de Oíza se pronuncia igualmente, remarcando que constituye el espacio que relaciona la vida privada con la proyección pública de cada uno de nosotros, de lo que infiere que “el umbral [...] es tu existencia [...] es así el centro del mundo.

Esto es muy importante para la arquitectura [...] tanto más importante cuanto más grueso es su borde, su umbral" (Capitel, 2000: 82). Un razonamiento que retoma para exclamar:

> ...el concepto de tránsito, entre el interior y el exterior, como determinante de la arquitectura. La pared permeable. Cuanto más gruesa es la pared, más gruesa es la relación entre interior y exterior, y más importante es la arquitectura. [...] El grueso de la pared es donde el medio exterior penetra y el interior sale. Es el filtro de todo (Márquez; Levene y Sáenz de Oíza, 1988: 20).

Un acercamiento germinal a esta idea es la que ofrecen Alexander, Ishikawa y Silverstein (1980: 677), cuando sugieren potenciar las aberturas de fachada como espacios vivideros, abriendo ventanas dotadas de asientos y vistas a las calles animadas, colocándolas en cualquier lugar de frecuente tránsito, cuya privacidad siempre queda garantizada en plantas altas. Pero fue, concretamente, en el desarrollo del epígrafe «Lugar ventana» (patrón 180), donde establecieron que, al menos, un hueco por habitación ha de configurarse como incremento funcional del espacio, lo que se puede lograr mediante la previsión de *bay-windows*, resueltas con antepechos bajos y equipadas con bancos, creando pequeños gabinetes conectados con el exterior, que no deben ser tenidos como un lujo por cuanto su presencia es más que provechosa a efectos de confort; en cualquier caso, "...toda ventana con una vista razonablemente alegre puede ser un lugar-ventana con tal de que se la tome en serio como espacio, como volumen, y no como un mero agujero en la pared" (Alexander; Ishikawa y Silverstein, 1980: 735).

A tal propósito, se puede optar por muy variadas tipologías, incluso reducidas en tamaño pero igual de efectivas y cómodas, como la elegida para las viviendas en la concurrida calle Prior en Salamanca (1963) por Alejandro de la Sota, donde la fachada se resuelve mediante unos prismas cristalinos salientes, a través de los que asomarse hacia abajo y lateralmente, con un alféizar blando y guateado de apoyo para poder estar un tiempo prolongado, junto a una balda de vidrio que permite que "en las ventanas un niño puede dar saltos sobre la luna Securit" (Puente, 2003: 175). Una síntesis abstracta de los característicos miradores de la arquitectura popular gallega y, especialmente, de la casa donde allí nació, hasta el punto de considerarlo un elemento "que me ha perseguido toda la vida" (De la Mata y Sobejano, 1990: 159), según el propio autor subraya, aludiendo a obras tan emblemáticas como el Gobierno Civil de Tarragona (1957), el gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid (1961) y el edificio de Correos en León (1981), donde reinterpreta estas 'garitas' en clave contemporánea, de las que reconoce cierta coincidencia con las esbozadas por Arne Jacobsen, quien también demostró su maestría en el empleo de cuerpos volados a modo de cautivadoras atalayas, con el referente de la casa Edwin Jensen en Gentofte, Dinamarca (1960).



Fig. 4 - Louis I. Kahn: casa Fisher en Hatboro, Pensilvania, EE.UU. (1960-1967); detalle del ventanal con banco del salón
Fuente: https://flic.kr/p/f5WUiD

Se trata de un planteamiento concordante con el de Louis I. Kahn, para quien "el hueco de una ventana puede ser una estancia privada dentro de una estancia" (Norberg-Schulz y Digerud, 1981: 109), llevado a cabo en proyectos como la Primera Iglesia Unitaria en Rochester, Nueva York, EE.UU. (1959-1969), a partir de la que comienza a experimentar con cavidades en fachada, a veces prominentes –a diferencia de las anteriores aberturas que siempre eran planas–, pero siempre provistas de poyetes y 'escotillas', cuyo carácter resulta altamente significativo, no solo por aportar un notorio toque de intimidad sino también una más intensa atracción. Esta última causada por la reverberación de la luz natural, mediante el

recercado de la abertura, al modo de un edificio renacentista pero sin objetivos ornamentales, lo que el estadounidense retoma en muchas obras posteriores como la casa Fisher en Hatboro, Pensilvania, EE.UU. (1960-1967) (*Fig.4*), a partir de la siguiente justificación:

> Si se ve la luz en el lado de una pared, esto ayuda a mirar, y así comprendí que sería conveniente hacer un marco a la ventana y unas anteojeras a los lados de la ventana para dar un mayor efecto de morbidez... (Norberg-Schulz y Digerud, 1981: 81-82).

Un argumento que es matizado por Alexander, Ishikawa y Silverstein (1980: 912-914) por cuanto, en «Mocheta profunda» (patrón 223), exponen que dichos bordes deben ser suficientemente anchos pero a la vez achaflanados, con el fin de evitar un cegador contraste lumínico o resplandor. Algo también defendido por José Antonio Coderch, quien afirmaba que un agujero en la pared puede tener un bello diseño tanto por fuera como por dentro, pero ello no impide que llegue a ser molesto en la medida que concentre toda la luz como un embudo, por lo que disuadía de su empleo para eliminar el riesgo de estas posibles sensaciones, derivadas de una incorrecta formalización (Sòria, 1997: 82).

Sea como fuere, el objetivo es evitar la impresión de que, cuando se recorta una ventana en cualquier muro ejecutado con técnicas actuales, aquella parece una superficie que esté vibrando, tal como declara Souto de Moura (Rojo, 2005: 8), preocupado por el hecho de que, al abrir un hueco, la pared comience a temblar y pierda resistencia, dado el inapreciable espesor de los materiales de construcción que se utilizan ahora. En coherencia con lo anterior, ingenia algunas soluciones como en la ya mencionada casa en la Serra da Arrábida, que explica del siguiente modo: “en dos huecos he retranqueado el vidrio respecto al muro, creando, entre interior y exterior, una pequeña galería y diferenciando la lógica del hueco en el muro y el lenguaje del vidrio en el interior” (Esposito y Leoni, 2003: 145). Sin embargo, en los últimos años, uno de los edificios más significativos en que se vuelve a recuperar el tema de la «ventana habitable» es, precisamente, la también citada Casa do Cinema, por cuanto la silueta compacta y hermética de su volumen principal es yuxtapuesta a dos piezas tubulares, de planta trapezoidal y divergentes, definiendo sendas salas abiertas al exterior, lo que imprime una importante corporeidad a sus grandes ventanales. Como ha declarado su artífice: “allí sentí que la profundidad podía concebirse como espacio y no como simple recorte en un muro” (Rojo, 2005: 8). Un deseo también perseguido por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (2005: 135) en el Parlamento de Escocia en Edimburgo (1998-2004), cuyo bloque de oficinas para asambleístas se dota, en cada despacho, de un “espacio contemplativo”, componiendo un icónico mosaico de más de cien voladizos ensamblados en la fachada oeste que, con forma escalonada y celosías orgánicas, albergan un asiento interior a modo de cálido mueble empotrado de madera, con anchuras variables –de cincuenta centímetros o de un metro– según los casos.

4. CONCLUSIONES

La configuración arquitectónica sigue certificando el hueco como elemento fundamental, por cuanto reúne los aspectos básicos de la disciplina, principalmente de orden espacial y lumínico, con gran potencial revelador de la realidad a nivel visual, lo que exige el máximo grado de precisión en su diseño, desde una reconsideración tipológica alentada por la cultura y la técnica modernas. Así, en atención a escala, proporción y fondo, además de ritmo y distancia, cabe distinguir diferentes estrategias en su variada conformación. De un lado, concurren aberturas especialmente calibradas, poniendo en revisión la herencia moderna en cuanto a criterios de magnitud, en aras de un mayor acogimiento e intimidad, como propone Barragán además de Alexander junto a Ishikawa y Silverstein, entre otros, pero asumiendo propuestas racionalistas de tinte más formal, por cuenta de ventanas horizontales y ventanas en esquina, de intencionado encuadre paisajístico; un equilibrio proyectual también identificativo de muchos arquitectos portugueses, desde Távora hasta Siza, a los que se unen representantes de otras escuelas como Koolhaas, para suscitar muy diversas atmósferas y estímulos, siempre en favor de una mirada selectiva, que recientemente ha compartido Souto de Moura, a pesar de sus característicos contrastes entre superficies completamente ciegas y transparentes. Un aperturismo que, de otra parte, adquiere plena contundencia en el pensamiento japonés, a través del ideario promulgado por Ito y SANAA, para quienes los límites difusos y las veladuras son formas idóneas de consumar una deseada relación interior-exterior, también perseguida en nuestro país por RCR. Por último, introduciendo la

variable de profundidad, cabe singularizar la ventana habitable, basada en antecedentes históricos y vernáculos, que Kahn supo poner en práctica, pero igualmente presente en la cercana obra de De la Sota, vinculada tanto al concepto de fachada gruesa como de umbral, investigado por el Team 10 e importado particularmente por Saénz de Oíza. En definitiva, toda una serie de recursos que redundan en un mayor diálogo con el lugar, de acentuada fenomenología, que devuelven la auténtica esencia a la arquitectura en su vigente etapa contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2018). *Rem Koolhaas. Elements of architecture*. Colonia: Taschen.

AV Monografías, 137: *RCR Arquitectes, 1991-2010*, mayo-junio 2009.

ALEXANDER, C.; ISHIKAWA, S.; SILVERSTEIN, M. (1980), *Lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili.

CAPITEL, A. (2000). "Palabras de arquitectura. Retazos de reflexiones de Sáenz de Oíza" en *Arquitectura*, número extraordinario dedicado a Oíza, 2000, pp. 80-85.

COLOMINA, B. (2015). "Visiones turbias" en *El Croquis*, 179/180: *SANAA, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, 2011-2015. Sistemas de continuidad*, 2015, pp. 390-397.

CORTÉS, J. A. (2007a). "Los atributos de la naturaleza" en *El Croquis*, 138: *RCR Arquitectes, 2003-2007. Los atributos de la naturaleza*, 2007, pp. 6-24.

__(2007b). "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa" en *El Croquis*, 139: *SANAA, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, 2004-2008. Tipología arquitectónica*, 2008, pp. 7-31.

DAS NEVES, J. M. (ed.) (2004). *Eduardo Souto de Moura. Habitar*. Casal de Cambra: Caleidoscopio.

DE LA MATA, S.; SOBEJANO, E. (1990), "Entrevista: Alejandro de la Sota" en *Arquitectura*, 283-284, número dedicado a Arne Jacobsen, marzo-junio 1990.

DE LA SOTA, A. (1989). *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos.

DOMINGO SANTOS, J. (2008). "El sentido de las cosas [una conversación con Alvaro Siza]" en *El Croquis*, 140: *Alvaro Siza, 2001-2008. El sentido de las cosas*, 2008, pp. 6-59.

El Croquis, 115-116: *RCR Arquitectes, 1999-2003. Cristalizaciones*, 2003.

El Croquis, 131/132: *OMA AMO Rem Koolhaas [I], 1996-2006. Delirio y más*, 2006.

ESPOSITO, A.; LEONI, G. (2003). *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili.

FIGUEIRA, J. (2004). "Una folie para Manoel de Oliveira" en DAS NEVES, J. M. (ed.). *Eduardo Souto de Moura. Casa del Cine Manoel de Oliveira*. Casal de Cambra: Caleidoscopio, 2004, pp. 5-11.

ITO, T. (2006). *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili.

MÁRQUEZ, F.; LEVENE, R.; SÁENZ DE OÍZA, F. J. (1988). "Disertaciones" en *El Croquis*, 32/33, número monográfico dedicado a Francisco J. Sáenz de Oiza, 1988, pp. 8-31.

MARTÍ ARÍS, C. (ed.) (1998), "*Nulla dies sine linea*. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora" en *DPA*, 14: *Fernando Távora*, 1998, pp. 8-13.

MIRALLES, E.; TAGLIABUE, B. (2005). "Sede del Parlamento de Escocia. Edimburgo" en *On Diseño*, 260, 2005, pp. 114-153.

MORALES, J. (2006). "Paisaje en una botella" en AA.VV., *Centro de Artes Escénicas en Níjar. MGM - Morales, Giles y Mariscal*. Madrid: Outer, 2006, pp. 4-5 –como texto introductorio.

NORBERG-SCHULZ, C.; DIGERUD, J. G. (ed.) (1981). *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait.

NUFRIO, A. (ed.) (2008). *Eduardo Souto de Moura. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili.

PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

PUENTE, M. (ed.) (2003). *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* Barcelona: Gustavo Gili.

RIGGEN, A. (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis.

ROJO DE CASTRO, L. (2005). "La naturalidad de las cosas [una conversación con Eduardo Souto de Moura]" en *El Croquis*, 124: *Eduardo Souto de Moura, 1995-2005. La naturalidad de las cosas*, 2005, pp. 6-18.

SÒRIA, E. (ed.) (1997). *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yebra y Cajamurcia.

TC Cuadernos, 64: *Eduardo Souto de Moura, obra reciente*, 2004 –que incluye el texto de Ricardo Merí de la Maza titulado "De lo privado a lo público. Cambios de escala. Extracto de una conversación con Eduardo Souto de Moura", pp. 228-234.

VAN EYCK, A. (1966). "El umbral" en SMITHSON, A. (ed.). *Manual del Team 10*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966, pp. 43-47.

MIGRACIONES Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE JULIACA EN EL ALTIPLANO PERUANO. SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Migrations and appropriations of the of Juliaca' urban space in the peruvian altiplano. Its symbolic dimension

Rubén Cacsire Grimaldos
Universidad Politécnica de Madrid
racacsire@unap.edu.pe

Angelique Trachana
Universidad Politécnica de Madrid
angelique.trachana@upm.es

Resumen

El objeto de este trabajo es estudiar la dimensión simbólica de los procesos de apropiación de los espacios de la ciudad de Juliaca por la inmigración del altiplano andino. Juliaca es una ciudad destino intermedio de los circuitos migratorios del altiplano peruano que absorbe la gran migración rural para distribuirla después en la capital Lima. La población inmigrante procedente del campo llega con un fuerte contenido de prácticas, tradiciones, creencias y valores propios de su lugar de origen, parte de la vasta riqueza cultural andina, ancestral y viva que transfiere a la ciudad destino, produciendo una mezcla rica entre prácticas tradicionales originarias, modernidad y globalización que traspasan la vida cotidiana y las actividades de subsistencia, así como las actividades festivas y rituales configurando espacios no solo funcionales, sino, principalmente simbólicos. La ciudad de Juliaca se examina desde distintas aristas e intersecciones que acentúan el carácter dinámico y vivaz, festivo, folclórico, religioso y ritual de este centro urbano constituido por la inmigración. Pero al mismo nivel de intensidad se reflejan en la imagen de la ciudad, los conflictos, la informalidad y la degradación ambiental. En definitiva, se tratará de enfrentar lo construido y lo vivido en este marco excepcional, reducto de las expresiones de la cultura andina.

Palabras clave

Migraciones, dimensión simbólica, ritos.

Abstract

The objective of this work is to study the symbolic dimension of the processes of appropriation of the spaces of the city of Juliaca by the immigration of the Andean highlands. Juliaca is an intermediate destination city of the migratory circuits of the Peruvian highlands that absorbs the great rural migration to later distribute it in the capital Lima. The immigrant population from the countryside arrives with a strong content of practices, traditions, beliefs and its own values of their place of origin that belong to the vast ancestral and alive Andean culture that transfers to the destination city, producing a rich mix of traditional practices, modernity and globalization that go beyond daily life and subsistence activities, as well as festive and ritual activities, configuring spaces that are not only functional, but mainly symbolic places. The city of Juliaca is examined from different edges and intersections that accentuate the dynamic and lively, festive, folkloric, religious and ritual character of this urban center constituted by immigration. But at the same level of intensity they are reflected in the image of the city, conflicts, informality and environmental degradation. In short, it will be a matter of facing what has been built and what has been lived in this exceptional setting as refuge for the Andean culture expressions.

Keywords

Migrations, symbolic dimension, rites.

1. INTRODUCCIÓN



Fig. 1 - Vista panorámica de la ciudad de Juliaca en el Altiplano peruano Foto: Wikipedia.

Las migraciones son hoy un fenómeno mundial. El hambre, las guerras, los abusos, los desastres naturales, el clima, entre otras causas, empuja la gente a irse de sus lugares de origen en búsqueda de mejor fortuna. Como señala Avtar Brah (2011: 226-227) "la migración de los seres humanos está presente en todas las épocas de la historia y en todas partes de nuestro planeta". Siempre la humanidad ha sido móvil y gracias a esta movilidad ha accedido al conocimiento y a los bienes, hubo influencias entre las culturas y se crearon las grandes culturas. Según Bob Sutcliffe (1998: 55), "toda la especie humana o somos inmigrantes o somos descendientes de inmigrantes". La naturaleza móvil inscrita en la misma esencia del ser como condición existencial (Maffesoli, 1999) aquí en el altiplano peruano adquiere matices específicas que se hunden en la profundidad de la antigua cultura andina. Como lugar de origen de las migraciones hacia el centro regional de Juliaca, cuya historia se remonta siete mil años atras que Xullaca fue un Tambo Real en el camino sagrado del *Capac Ñam* y centro administrativo hasta el colonialismo y en el periodo republicano que fue convertido en distrito (1822), la ciudad es importante centro de acopio y distribución de productos oriundos: fibra de alpaca, lanas, pieles, quesos, papas, chuño, quinua, carne y otros. La construcción de los ferrocarriles de Arequipa, Puno y Cusco la consolidaba como el nuevo centro de las movilidades en el altiplano desde 1873. La creciente actividad comercial hizo que prontamente se implantara la actividad industrial y dió impulso al incremento de población inmigrante. Convertida en en centro urbano y nodo principal de las comunicaciones que articulan el altiplano, Juliaca fue consolidándose geopolíticamente como polo comercial e industrial estratégico de desarrollo económico del sur peruano. En 1926 la ciudad es ya la capital de la recien creada Provincia de San Román y su dinamismo comercial, industrial y de servicios se vió reforzado con la construccion del Areopuerto Internacional y el Parque Industrial. El proceso de la ciudad industrial experimentó "el primer éxodo migratorio del campo a la ciudad" y un crecimieto demográfico y urbano explosivo a partir de los 80's, pasando de 22.275 habitantes en 1961 a 278.523 en el 2017 (según INEI) registrando en el último cuarto del siglo XX una tasa de crecimiento del 7.5%, la más alta del Perú y del altiplano. Grandes flujos de población que es expulsada de las zonas rurales por la sequía, la violencia política, el terrorismo, la pobreza del campo, llega a Juliaca con el incentivo de encontrar mejores condiciones de vida (*Fig.1*).

La vitalidad del "poshumanismo nómade" de Braidotti (2009: 61) alcanza en esta población los particulares rasgos de la cosmovisión andina con la que llega el migrante rural. Esta vitalidad se explica desde su estrecha relación con la naturaleza, madre y fuente de su subsistencia. La extensión del ser en el territorio como sostén de la vida misma, el medio natural que brinda productos, aquí, se identifica con un entorno que posee una dimensión sagrada y que confiere al espacio una dimensión social (Norberg-Schulz, 1975). La dimensión sagrada de la naturaleza une a las personas para estar en consonancia con los paisajes. En la cultura andina el "ser-en-relación" es "sensible, espontáneo y constante, pero siempre se desarrolla y evoluciona en sintonía con su entorno" (Gaggiotti, et al., 2015: 9). El cosmos, la naturaleza y las actividades de subsistencia que ella brinda -"agrícola" en periodos de lluvia y "artesanal" en periodos secos-, en el calendario ritual se eleva a un nivel simbólico, en figura de la *Pachamama*. La dimensión simbólica modela la realidad del individuo otorgando un conjunto de valores invariantes a las cosas, de modo que se encuentre donde se encuentre, la paradoja es que la "pulsión migratoria" a la que se refiere Maffesoli (1999: 132) como "lo que incita a cambiar de lugar, de hábito, de compañeros, para realizar la diversidad de facetas de su personalidad", aquí parece que la gente se moviliza no para cambiar sino para cambiar el sitio donde van a instalarse. La movilidad como la potencia creativa del sujeto en su constante

devenir (Braidotti, 2009) aquí se demuestra como evolución en el espacio (cambiarse de lugar), pero no tanto en el tiempo. El tiempo que representa las etapas de la vida misma se vive intensamente como invariante o tiempo ritual. Los emigrantes andinos no sólo trasladan consigo maletas con sus enseres personales sino que llevan indesligables de ellos, elementos comunales subjetivamente arraigados y presentes en su vivir cotidiano, que con mayor fuerza, si cabe, adaptan para reconfigurar su espacio en la ciudad destino. Con prácticas que traspasan la vida cotidiana y las actividades de subsistencia reconstruyen sus rituales y festividades reconfigurando espacios no solo funcionales, sino simbólicos. Las creencias y las prácticas con todos los materiales etno-graficos, articulan la estructura social en el entorno urbano donde se celebran como réplica del mundo rural. Las migraciones plasman así una relación dialógica entre la dimensión espacial y la dimensión simbólica trasladando del lugar de origen las creencias que son puestas en práctica al destino apropiándose de espacios y reconfigurando sus lugares.

2. LA CONCEPCIÓN SAGRADA DEL ENTORNO Y LA IDENTIDAD ANDINA

El lugar de origen es el centro mismo de esta cordillera de Los Andes -que empieza desde la Argentina y Chile hasta Colombia, pasando por Bolivia, Perú y Ecuador-, la gran “Meseta del Collao”. Con una altitud de 3.800 metros, contrasta con los picos montañosos que la circunscriben y se conoce como el Altiplano. En medio de la meseta se ubica el Lago Titicaca. Es en este particular marco territorial y geográfico de cordilleras, mesetas y lagos, donde surge la gran civilización andina, hasta llegar a su último horizonte el Imperio Inca, que a través de las movilidades ha articulado este vasto territorio de Los Andes con su rico patrimonio simbólico. La altiplanicie está ocupada por poblaciones aymaras y quechuas, igual que las islas del lago Titicaca cuyas poblaciones originarias apenas fueron influenciadas, ni por la conquista ni por la modernidad, como lo fueron las poblaciones altiplánicas. La territorialización de las comunidades da “lugar” a la apropiación significativa del espacio por el sujeto en correlación con el “habitar” y la “movilidad” que explicarían un medio tal desde la dimensión social siempre anudada a una dimensión simbólica. El “lugar” como interpretación subjetiva, está cargado de fuertes connotaciones simbólicas. La percepción del entorno para el andino es la de un “lugar sagrado”, lo que implica, “ritualizado”, construir creencias y ponerlas en práctica. Este eje de concepción del entorno radica en una centralidad y una dimensión vertical que actúa mentalmente como contexto para producir una secuencia ritual.

El centro de este concepto territorial debió ubicarse en algún punto cerca del lago, quizá en alguna isla. Lo cierto es que, en función de este centro, el lago, la meseta y las montañas, configuran este particular escenario donde se ubican los elementos representativos de la “cosmovisión” andina: el lago es el mundo de abajo; la meseta es el mundo de aquí y mundo de arriba es la cordillera; una concepción sagrada del mundo. Si el habitar se establece como relación existencial entre el hombre y la tierra y entre el hombre y el cielo, el sujeto andino establece una relación con los fenómenos cósmicos como explicación de su existencia. La relación suelo-sujeto-creencia se constituye sobre una base ritual y religiosa. Es la dimensión sagrada del espacio, que Sloterdijk (2012), reconocía en la verticalidad de todas las ascensiones hacia lo espiritual, en que “lo corporal comienza con una secesión de lo habitual, lo que no se puede realizar sino mediante la ascesis vertical”. De allí que lo sagrado conocido como *Pachamama* está determinado por los tres mundos en interacción. Ser y naturaleza en interacción con lo “vertical” o sagrado, determinaron la *Pachamama* que brinda la vida y le da sostén. La “madre naturaleza” sostiene la vida y es el plano horizontal asignado a la humanidad. La apropiación del espacio geográfico “horizontal”, en conjunción con la concepción sagrada “vertical”, configuraron el contexto simbólico andino, donde a través de las conmemoraciones y ritos, las poblaciones representan para sí mismos aspectos del orden social en el que viven y la íntima relación que guardan con el mismo. Son representaciones que hacen inteligible qué es la sociedad, cómo funciona a través de formas simbólicas y metafóricas, pues se desvelan aspectos cognitivos que son encriptados en los rituales (Durkheim, 1982).

2.1. Centro y lo subjetivamente centrado

Uno de los principios y razones de permanencia de la cultura de Los Andes fue el profundo respeto por sus elementos constitutivos: el Sol, la Luna y el Lago, que es su relación con lo sagrado vertical en su relación con la “humanidad-tierra” en la que está representada también la “domesticidad”.

Este profundo respeto por la naturaleza y los elementos de su entorno, determinaron lazos que, a pesar de la conquista y la modernidad, aún permanecen en diversas amalgamas temporales en su expresión.

Para establecer un orden y un equilibrio entre la dimensión horizontal-doméstica como una "dispersión" en el territorio en contacto con la naturaleza y la vertical-sagrada que organiza el espacio-tiempo social, se crearon, por una parte, los calendarios agrícolas (laborales-domésticos) y, por otra parte, los calendarios festivos de los rituales como una "concentración" en puntos o lugares simbólicos, ambos referenciados a un centro, la "subjetividad": la temporalidad y la espacialidad reguladas de tal manera que su fin fundamental es el bienestar de la vida humana que se conoce como "encuentro". El "encuentro" representa el orden binario de las cosas, cielo y tierra, hombre y mujer que da lugar a un orden ternario o *Tinkuy* que no se ve ni se toca pero que permite continuar existiendo. Este tercer elemento se crea cuando la lluvia del cielo se encuentra con la tierra y hace germinar la flora, o cuando el varón y la mujer se encuentran y engendran un hijo. Todo *tinkuy* fue sagrado y ritualizado. Habrá *Tinkuy*, sólo así habrá *Chaupi* o equilibrio, que es el verdadero orden y sólo así el mundo y la vida continuará su proceso. Todos los festivos, carnavales y rituales son representaciones de este orden.

Por su condición geográfica distante e inaccesible, de climas extremos, en las inmensas altipampas, la zona de cordillera y la zona lacustre, los grupos agrestes han conservado las creencias, tradiciones, prácticas muy vivas. Pese a sus difíciles condiciones, estuvieron perfectamente comunicados: mediante la ruta del *Wiracocha*, la zona lacustre y circunlacustre, el camino sagrado del *Qhapac Ñam*, la altiplanicie y las montañas y los caminos rituales o *Ceqqes* hacia sus *Apus* y montañas además de una serie de caminos comunales de orden menor. Estas redes de caminos estructuraban básicamente el altiplano con todos Los Andes y los asentamientos poblacionales en el altiplano corresponden casi en su totalidad a la configuración ancestral venida desde la época prehispánica. El sistema de ocupación del altiplano peruano está concebido con un fuerte contenido simbólico y está jerarquizado. Las rutas de Cusco a La Paz articularon el territorio del altiplano de sur a norte, tomando como centro de referencia a la ciudad de Juliaca. Los caminos transversales articularon el altiplano puneño de Madre de Dios a Arequipa, uniendo la selva con la costa pasando por Juliaca. La movilidad fue condición necesaria para el equilibrio territorial a través de intercambios que asocian lo material y lo espiritual a través de la ritualización.

La apropiación territorial, se identifica con tres escalas, cada una con sus particulares prácticas pero articulada una con la otra. La vivienda-*Cancha*, el pueblo-*Llakta* y la región-*Suyo*. Empero, lo simbólico de la doméstica-familiar se encuentra con la ritual-comunal que se convierte en ritual-nacional o sagrada-institucional, que significó la base social-horizontal que nutrió el simbolismo de la gran cultura andina de recursos lingüísticos, performativos y, de forma privilegiada, los calendarios que permiten establecer una ficción de continuidad con el pasado. Pensar el espacio y el tiempo en términos relativos es fundamento de todas las concepciones sociales cuyas dimensiones simbólicas relacionan mente, espacio y cuerpo en movimiento, lo que establece el habitar delimitado por el tiempo y el espacio como marco social configurado como un entorno simbólico. Por consiguiente el habitar encierra todo lo simbólico y lo "familiar" ha significado fundamentalmente "distribución" en el espacio mediante actividades agropecuarias y complementariamente "concentración" con fiestas y ritos menores con su calendario llevadas en su patio o cancha. Lo "comunal" ha significado la máxima expresión del intercambio en las ferias y las festividades con sus rituales. Al relacionar lo laboral con lo ritual en sus plazas o *qhatos*, simbólicamente la "distribución" y la "concentración" estarían equilibradas. En todas estas prácticas tradicionales, de fuerte contenido simbólico, subyace inmutable "la concepción sagrada de entorno".

El actuar cotidiano cargado de simbolismo se convierte en prácticas sociales, continuas en el tiempo hasta el presente. Del hogar derivan el "desplazarse" que es el "laborar" agrícola pues, representa la dispersión en el territorio y el "moverse" para "celebrar"que implica el intercambio, la máxima expresión del "encuentro" y de la socialización. Al ser sustituido el campo por la ciudad, pasa a ser el comercio la actividad laboral-cotidiana, con los rasgos simbólicos del pasado agrestre del inmigrante cuya cotidianidad y actividades esenciales se identifican mentalmente con las prácticas espaciales del lugar de origen. Los patrones simbólicos en cada una de las escalas en que el personaje andino expresa su existencia, la vivienda, el comercio, lo comunal, la religiosidad, las festividades, su concepción sagrada del mundo se replican en el ámbito urbano.

3. LA APROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO



Fig. 2 - Ferias callejeras y tumulto urbano
Fotografía: Mapio.net.

Al encontrarse con estructuras sociales y espaciales ya consolidadas en la ciudad, estas estructuras han de resignificarse. Para apropiarse de los espacios de la ciudad, lo que hace la población inmigrante es recrear su marco territorial de origen que identifica con los *Apus* o cerros, las *Pampas* o planicies y las *Cochas* o lagunas y ríos que aseguren la continuidad de su cosmovisión. Al inicio, el inmigrante transpone sus actividades de origen agrícola junto con lo artesanal-pecuario como parte del crecimiento urbano-marginal. Pero en el corto tiempo, lo agrícola es reemplazado por el comercio y lo artesanal por la manufactura. La traza urbana de Juliaca refleja este movimiento. Como todo pueblos ancestral, la ciudad se configura concéntrica y cuatripartita con su centro político-administrativo y su templo, zona intermedia con mercados, centros comerciales, mercadillos, galerías y plataformas y la zona marginal de crecimiento explosivo de donde migran día a día a la zona intermedia y zona central de la ciudad en busca de su realización personal. Las poblaciones se asientan y se organizan en torno a los ejes que los vinculan con su tierra de origen, en aglomerados en forma de conos: al norte, con Cuzco y los valles interandinos, al oeste con Arequipa y la costa, al sur con Puno, el lago y la región de Bolivia y, al este con Sandia y la selva.

La vida cotidiana en Juliaca se caracteriza por el comercio intensivo a diario. Es la ciudad comercial por excelencia, en donde el comercio formal e informal, callejero y ferial se entremezclan según su temporalidad, localización y alcance (*Fig.2*). Las “ferias semanales” otorgan el carácter vivaz y dinámico a la ciudad: la feria Sabatina, local, de productos oriundos de las comunidades aledañas; la feria Dominical, regional, donde además de productos oriundos se ofertan productos procesados e industriales y, la feria de los Lunes, nacional, con productos procesados e industriales, tecnológicos, vehículos y otros servicios. La feria de los Jueves es casi una réplica de la feria de los lunes pero a nivel local.

La Feria Sabatina recrea su escenario en la Plataforma del Barrio Cerro Colorado al sur de la ciudad, entre el Mercado del mismo nombre al Oeste y la Capilla San Martín de Porres al Sur. Al Sur y Este se vincula con los terrenos de abastecimiento de productos oriundos de Coata, Huata, Capachica entre otros. El ambiente está teñido con el color de toldos y sombrillas, en contraste con la edificaciones opacas e incoloras, y del tumulto que allí discurre con trajes coloridos, danzas rituales que se convocan cada sábado con la solemnidad que remonta al rito de la fiesta de la Cruz de Cerro Colorado y a la Fiesta de San Martín de Porras.

La Feria Dominical se ubica al Norte de la ciudad en la plataforma del Barrio Las Mercedes y enlaza con el Mercado Central de Santa Bárbara en el centro, y al Este con la Tacora y la Cachina. Sus elementos de configuración espacial en “U” con apertura sobre el Este limitan en parte con el muro del Estadio Viejo. Igual que en la feria sabatina, la ritualidad propia del “éxito en la venta” al aire libre es, a la salida del Sol, pedir por buen clima, suerte y la riqueza, tocando los productos con ruda y ofrendando a la *Pachamama* en agradecimiento. Celebrada en sus inicios en espacios abiertos de “tierra” por comerciantes migrantes de las zonas rurales, la ocupación efímera-semanal pronto se volvió en permanente-diaria. Las plataformas asfaltadas fueron cubiertas con estructuras livianas modernas y los nuevos mercadillos desplazaron a los feriantes tradicionales quienes buscaron ocupar jirones y avenidas aledañas. Sobre los raíles del ferrocarril a Cusco se localiza el comercio más infravalorado, de venta de fierros y de segundo uso o cachina y sobre el ferrocarril a Arequipa, la venta de productos autóctonos como cueros, artesanías y otros, tal vez, porque estos comerciantes del campo encuentran en la ciudad pavimentada estos únicos espacios de “tierra” para ritualizar su “encuentro” y su intercambio.

La Feria de los Lunes prescinde del comercio tradicional y de los espacios abiertos de connotación simbólica, es más bien de productos procesados, industriales y tecnológicos y se extiende en mercados modernos, mercadillos y galerías comerciales, ocupando cantidad de cuadras y calles de toda la zona central e intermedia de la ciudad y cuyas calles adyacentes y las que dan a los espacios abiertos se apropian por el comercio informal y callejero. Estas calles comerciales flanqueadas por edificios de 3 a 5 pisos, todos con tiendas, dinamizan el comercio diario y además activan una significativa cantidad de servicios como hoteles, restaurantes, notarías, discotecas y otros.

También las "ferias anuales" le otorgan jerarquía y dinamicidad a la ciudad y si bien no son tan expandidas en el espacio como las ferias semanales, su nivel de convocatoria moviliza toda la ciudad y tiene alcance regional, nacional e internacional inclusive. Son sumamente significativas para los pobladores inmigrantes la Feria Internacional de Alasitas, los sueños y las miniaturas, cada 3 de mayo, la Feria Ganadera, Artesanal y Agroindustrial del Sur, FEGASUR, cada junio, y la Feria de la Integración Andina, una feria artesanal y tradicional, cada 23 de septiembre. La actividad artesanal fue muy representativa hasta finales del siglo XX, tanto que Juliaca fue reconocida como "Ciudad Calcetera", en honor a la mujer artesana que producía y vendía sus tejidos en las calles y plazas de la ciudad.

Las actividades de manufactura y comerciales son sostenidas por la población inmigrante, cuya intensidad laboral no se sujeta a la jornada laboral moderna, con descanso en fines de semana; por el contrario, es en el fin de semana cuando se labora aún más; entonces, el ocio y la recreación son reemplazados por los ritos y la fiestas devenidas de sus tradiciones ancestrales de origen que se recrean en la ciudad y cuya duración e intensidad son proporcionalmente equivalentes a las actividades laborales cotidianas desarrolladas durante el año. Los rituales dedicados a la naturaleza y al cosmos, de origen prehispánico y las festividades religiosas, de vírgenes y santos patrones, asociadas al campo y las actividades agrícolas. Ambas sincretizan lo andino y lo católico, representan en esencia la algarabía y jolgorio del pueblo.

Entre las celebraciones rituales más representativas de Juliaca es la Feria Internacional de las Alasitas junto a la Fiesta de las Cruces en el cerro Santa Cruz, a tres cuadras al sur de la Plaza de Armas. Las faldas de este cerro en la actualidad se encuentran urbanizadas y a lo largo de su cima se ubican diez cruces. Sobre este escenario natural de piedras, pajonales y tierra, el rito es levantar unas pequeñas edificaciones en unos asentamientos efímeros. Desde tempranas horas, los comerciantes se asientan en las principales calles y vías de acceso a la cima del cerro donde se encuentran el *Ekeko* y las Cruces, principales símbolos de la festividad. A media mañana, la población se agolpa a comprar algún objeto en miniatura que represente un anhelo para ser bendecido al mediodía y así convertirse en realidad en corto plazo. Cumplir el deseo de tener una casa propia pasa por comprar una de tamaño miniatura y así predio o edificio, los hay en madera, yeso y vidrio, en tamaños variados que van de los 5 a los 50 cm. de alto. La adquisición supone cumplir con todos los requisitos que se darían en la realidad: precio equivalente al real (según área y número de pisos), título de propiedad (de 10 x 15 cm.) de notaría con firmas y sellos incluidos (en miniatura), y la respectiva bendición, generalmente, a cargo de un *Chaman*. En esta "feria de los sueños y los anhelos" es posible encontrar "de todo", desde lo relacionado al logro laboral como mototaxis, taxis, combis de pasajeros, buses, negocios, tiendas, etc., todo en miniatura; a lo relacionado a la realización personal, títulos y grados universitarios (de 15 x 10 cm.), ingresos a las fuerzas policiales, puestos de trabajo, entre otros. Relacionado al logro familiar, hijos, matrimonios, viajes, etc. y, además, un sinfín de artículos. Terminada la adquisición de todos los bienes anhelados por todos los miembros de la familia y ya entrada la tarde, del tumulto y la congestión en que apenas se puede caminar, se pasa a un espacio privado, lotes de terreno que las familias y las personas compran simbólicamente en las faldas del cerro, de 1 x 1.5 m. Aproximadamente, donde caben hasta tres adultos y dos niños y todos los artículos ya adquiridos donde se practica el *Taripacuy* y el *Challachi* con cervezas y el sahumar con incienso por algún responsero. Lo imaginado es tan real en este imaginario como la fe, la convicción y el tesón depositado en esta práctica ritual.

La "Juliaca de arriba" no es más que otra forma de comercio que se configura simbólicamente en planta como una cruz cuyos brazos ocupan los diferentes sectores de negocio. Si el comercio tradicional, ferial y callejero son de dominio de la geografía plana de la "ciudad de abajo", *Kay pacha*, las celebraciones rituales se apropian de las elevaciones y cerros, *Hanan pacha*, y de las depresiones de la geografía natural como los ríos, las lagunas, *Ucku pacha* (*Fig.3*). Los elementos naturales se convierten en su escenario: el Carnaval Chico en el cerro Huaynarroque se celebra en enero; el

Carnaval Juliaqueño en el cerro Santa Cruz, en febrero; la Semana Santa en el cerro Huaynarroque y Espinal en marzo; el Día de la Pachamama, en los ríos Unocolla, Maravillas y Ccaccachi, en agosto; el Día de los difuntos en los cementerios en las otrora planicies naturales a las afueras de la ciudad.

El Día de la Pachamama es un ritual del alba, cuando la población se dirige a los ríos donde recogen piedrecillas planas y alargadas en forma de billetes y monedas (plata). Es un acto que se realiza también con mucha fe y convicción pues, en el intenso frio de la madrugada de invierno, de hasta 0º, tienen que adentrarse descalzos en las gélidas aguas de los ríos. Ya con la cantidad suficiente de piedrecillas y rayando la claridad en el naciente, retornan a sus viviendas para realizar el *challachi*, se arma la "mesa", sobre una *lliklla* (manta), se esparce la plata sobre ella, se rocía con flores, confeti y vino acompañando la ceremonia con velas y alguna bebida caliente que compense el frio invernal. Aquí se pide a la madre tierra brindar la abundancia y no caer en la pobreza. En agradecimiento, las casas son sahumadas con incienso, adornadas con serpentinas, con flores y mixturas sus fachadas y *challadas* (rociadas) con vino, una tradición rural practicada en la urbanidad moderna.



Fig. 3 - Rito de las Alasitas. Fotografía del Autor

Sin duda, de las festividades religiosas, la más importante del altiplano es la Festividad de la Virgen de las Mercedes, patrona de la ciudad de Juliaca, que se celebra el 24 de setiembre con marco la Plaza Bolognesi donde se ubica la Iglesia de la Merced, neocolonial en piedra, la segunda más importante de la ciudad. La plaza configurada por arquitectura republicana pone en relación visual, hacia el Oeste, los Apus Santa Cruz y Huaynarroque. En este escenario se dan cita 25 conjuntos de danzas autóctonas, mixtas y de traje de luces, durante cuatro días de celebración: las vísperas con verbena y pasacalle de los principales, el día central, con actividades que se extienden a toda la ciudad, se inicia con la misa de veneración en su iglesia, luego la procesión de la imagen por la plaza y calles principales y, finalmente la parada folklórica de veneración a la Santa Patrona por diversas calles de la ciudad hasta el atrio de la Iglesia adonde se encuentra la Virgen. La fiesta, la música y el colorido resplandecen en la ciudad, dándose los siguientes días las fiestas de despedida de los diversos conjuntos. Otro evento en simultáneo que caracteriza esta festividad es la Feria Internacional de la Integración Andina, realizada sobre la Avenida Ferial una de las avenidas más anchas, cruzando todo el Noroeste de la ciudad, a lo largo de 10 cuadras, alberga en alrededores más de mil comerciantes entre artesanos, yerbateros, gastronomía típica y gran cantidad de juegos mecánicos que convocan a visitantes de toda la región y de otras regiones durante los 15 días de la feria.

Los Carnavales de Juliaca son de las festividades que se celebran con la danza del rito a la producción agrícola típica de la ciudad. Comienza con el carnaval chico o comienzo del afloramiento, que es la fiesta de la *Qashwa* (danza vigorosa) de San Sebastián interpretada por los *Machu Aychas* y *Chiñipilcos* en sus respectivos escenarios naturales, el cerro Huaynarroque y el cerro Santa Cruz. Por la mañana se realizan ofrendas a la madre tierra y por la tarde su recorrido por las principales calles y plazas de la ciudad. Es sin duda el Carnaval Juliaqueño, la fiesta folklórica popular más importante dedicada a la "Madre tierra", con siete días de presentaciones, la festividad carnavalesca más prolongada del Perú, con meses antes dedicados a los ensayos y días después para la realización de las visitas y las fiestas de despedida.

4. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA GLOBALIDAD

Si la ciudad nació comercial, fue la creciente población migrante la que potenció su carácter comercial y festivo relacionado a la producción manufacturera. El crecimiento explosivo de la ciudad siguió los ejes de caracterización étnica y la unidad comunal, la familiar y de parentesco fijó las bases de esa vinculación siempre sobre el sustrato cultural de sus raíces ancestrales, y que, en resumidas cuentas, traduce el principio de encuentro o *tinkuy* subjetivamente centrado en cada área (los conos). Así la ciudad que viene del pasado, camina hacia al futuro. Modernidad y globalidad se amalgaman y junto a lo



Fig. 4 - Arquitectura de vivienda-comercio entre lo moderno y lo popular. Fotografía del autor

tradicional, un fenómeno indescriptible de movilidad, velocidad y ritmo estrepitoso de gentes, foráneos, vehículos, actividades de vanguardia junto a los productos frescos y servicios de las últimas tendencias en alta tecnología. Por una necesidad de constante actualización surgen entre Juliaca y los mismos centros de producción y de la moda las "migraciones pendulares" de los empresarios inmigrados, ahora prósperos e innovadores, con la capital Lima, principalmente, para abastecerse de mercancías novedosas a bajo coste. En este constante ir y venir, una mayoría opta por asentarse en la capital con sus propios talleres de producción y tiendas, pero sin perder el vínculo con Juliaca y así se define el circuito migratorio nacional del altiplano entre Juliaca y Lima. Muchos otros empresarios conocedores del potencial y limitaciones de la producción y comercio capitalino optan por viajar a los centros de producción y distribución mundial y así los constantes viajes para adquirir maquinaria y tecnología de producción, así como productos comerciales a gran escala, determinan el circuito internacional de Juliaca con China, principalmente, y con la Ferias de Cantón en Huangzhou, Shanghái, Hong Kong y Taiwán, Seúl en Corea del Sur y Singapur.

Este escenario de la ciudad, de colorido tradicional, pero a la vez, comercial, de tecnología moderna procedente de Lima y ultramoderna de China, esta conjunción de lo moderno y tradicional constituye la "cultura popular juliaqueña" con marcados rasgos de informalidad en todas sus manifestaciones. Lo simbólico reincide en dos de las características fundamentales de la ciudad moderna: la movilidad regional de la cual es estimulo y los vínculos con la tierra de origen, así como las características morfológicas de la ciudad con las cuales se identifica el migrante. La ciudad tradicional según un patrón nuclear con la plaza, centro político-administrativo y religioso así como recinto de todas las ferias importantes de la ciudad -la Feria recreativa y artesanal de la Virgen de las Mercedes, la feria navideña y otras ferias menores- desde la década de los 80s con su explosivo crecimiento urbano marginal, ha generado un nuevo centro funcional dinámico y comercial localizado en las calles de la Zona Intermedia de la ciudad. "A través de los desplazamientos y movimientos, las estructuras sociales convertidas en estructuras espaciales organizan y califican socialmente" (De la Haba y Santamaría, 2001: 22). Los barrios de la inmigración marginales, como los describe Degregori (2013), se encuentran fuertemente articulados y organizados sobre la base étnico-social, e informalmente construidos. El comercio como la opción laboral inmediata de la enorme población migrante del campo a la ciudad es también mayoritariamente "comercio informal", de mercados, callejero y ferial de connotaciones simbólicas, ocupa el grueso poblacional inmigrante. El comercio se constituye en experiencia de una temporalidad del migrante, que en el pasado significó el intercambio-*tinkuy*, en el presente es el comercio ambulante-informal y su futuro se anhela como el de un comerciante-formal. La edificación simboliza ese anhelo constante a convertirse a próspero empresario como consecución de su ciclo de vida personal. Este es otro aspecto simbólico relevante que identifica Juliaca, vinculando al comercio y al intercambio, la edilicia de vivienda-comercio, cuyo patrón configura la imagen de la ciudad (*Fig.4*).

La configuración de la ciudad se relaciona así estrechamente con la temporalidad, por lo que el espacio urbano se corresponde con el ciclo de vida del migrante. La Zona Central es el futuro y su edilicia representativa es la vivienda-comercio moderna que reemplaza seis de cada diez viviendas tradicionales de adobe por edificaciones de acero, concreto y vidrio destinadas a comercio. La Zona Intermedia se corresponde con el presente, es la máxima expresión de la arquitectura comercial con ribetes de arquitectura *chicha* (popular), donde la vivienda-comercio es concebida como local comercial con algunos ambientes para vivir, por completo distinta a la vivienda occidental habitual. Empero, este patrón de construcción comercial en todo el área del lote con sólo algunas habitaciones para descanso en la planta alta, resulta ser una resignificación de su habitar de origen en el campo, donde efectivamente, la vida se lleva en el exterior, patio y territorio, y el descansar solo en las habitaciones o *wasis* que flanquean el patio. Por tanto, el comercio equivale a la elongación de la actividad laboral hacia la calle que sería el equivalente al patio rural, y las habitaciones equivalentes a las *wasis*. La vida contemporánea del inmigrante sigue siendo hacia el exterior fundamentalmente.

Así nueve de cada diez viviendas son construidas para el comercio en esta zona donde se ubican la mayoría de los mercados, plataformas, ferias y comercio callejero. La Zona Periférica, por último, se vincula con el pasado y aquí a su llegada el inmigrante reproduce precariamente y de manera temporal la vivienda rural.

Así, modernidad y tradición, pasado y futuro son presentes en la ciudad. En el juego de temporalidades se reconocen las identidades. Entre lo tradicional-local y lo global subyace una "cultura", que como señala Martín-Barbero (1999), se reconoce dentro de las transformaciones que están sufriendo los tres grandes ámbitos culturales en América Latina: el de las culturas tradicionales, el de las culturas nacionales y el de las culturas urbanas. En el altiplano peruano, bajo sus propias particularidades, se tiene la cultura tradicional rural-campesina, la cultura popular-nacional gestada en la capital Lima, mezcla de la modernidad global y lo provinciano conocida como "lo criollo" de influencia urbana y, por último, la cultura popular local conocida como cultura *chicha*, más específicamente "juliaqueña", mezcla de lo moderno y lo tradicional de influencia vernácula cuya música, danza y arquitectura son su expresión. Otro rasgo significativo de esta cultura es su concepción por división de género de las actividades cotidianas del inmigrante. En el vivir diario y su actividad más representativa que es "el comercio", informal y ferial, principalmente, está implícita otra actividad imprescindible para su función, "el transporte". En tanto la mujer inmigrante se ocupa de la actividad comercial, el varón inmigrante se dedica al transporte de pasajeros, especialmente en vehículos menores y de bajo coste como los triciclos y los mototaxis (moto torito), en tal cantidad como inmigrantes desempleados encuentran una opción laboral rápida de acceder a unos ingresos económicos. Así que peatones-compradores, comerciantes formales e informales, ciclistas, triciclistas y mototaxistas de pasajeros y carga, así como automovilistas con pasajeros particulares y transportistas de pasajeros interprovinciales y de carga de productos crean un enorme caos y conflicto de circulaciones todos los días, en especial los días de feria que son los sábados, domingos y lunes.

4.1. La informalidad como paisaje urbano

La pobreza por falta de oferta de trabajo y opción única el autoempleo, por otro lado, la poca o ninguna especialización académica y profesional de la población inmigrante se expresa en la informalidad. Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática, más del 70% de la clase trabajadora peruana es informal. "Perú es uno de los países con las tasas de informalidad más grandes que hay en América Latina" (*Cnnespañol.cnn.com*). A nivel nacional, la región altiplánica se ubica en tercer lugar, después de Lima y el Callao, siendo el 89.3 % del empleo informal y solo el 10.7 % es formal, como reveló el titular de la Dirección Regional de Trabajo y Promoción del Empleo. La informalidad visible en la ocupación del territorio y la imagen de lo construido así como las concentraciones y apropiaciones de las calles y los espacios libres de la ciudad, la frecuencia y la intensidad de las prácticas sociales vividas con fervor, todas ellas envueltas en las actividades cotidianas y, a la vez, simbólicas del comercio, siempre al aire libre, configuran el paisaje urbano de la ciudad de Juliaca.

Asociadas a la informalidad, son la contaminación y la degradación ambiental cuyo componente principal es la contaminación acústica. Los altos niveles sonoros provocados principalmente por las congestiones cotidianas y frecuentes, los grandes volúmenes de transporte público y privado de mototaxistas, triciclistas, ciclistas junto a peatones y comerciantes, en especial en horas punta. La contaminación ambiental más crítica dada por "las conductas urbanas de un gran sector de la población, que no cuida la limpieza de sus barrios y espacios abiertos, la limitada inversión en infraestructura sanitaria básica, tanto de captación, como de distribución y reciclaje y los fenómenos climáticos extremos, están causando el grave proceso que experimenta la ciudad de Juliaca" (MPSR 2017) reflejado, sobre todo, en problemas de limpieza pública y recogida de residuos sólidos. La delincuencia, los robos y asaltos son parte de lo cotidiano, trascienden incluso a bandas nacionales e internacionales, y la prostitución constituye un fenómeno social concomitante con la inmigración, actividad muy expandida en la ciudad como recurso inmediato de opción laboral para la población migrante femenina, se determina y es, a la vez, determinante de cierta espacialidad urbana.

5. CONCLUSIÓN : (RE)SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO

La vida del inmigrante del altiplano a Juliaca se desenvuelve en su cotidianidad entre la labor-comercial, mayoritariamente informal, y la vasta trama de días feriales y festivos que fomenta con sus creencias

y costumbres para desempeñar estas labores de subsistencia, a las que confiere un significado trascendente y dignificador arraigado a la cosmogonía de este pueblo. Apropiándose de espacios abiertos, el comercio ferial y callejero depende en gran medida del buen clima, la gran concurrencia y la suerte, factores que orientan su devoción por los elementos simbólicos de la naturaleza más que la religiosidad católica. De allí que en agradecimiento se celebra en dos sentidos: los rituales de devoción en cerros y ríos y, las celebraciones festivas con danzas y diversión en plazas y calles de la ciudad. La espacialidad relacionada a los lugares, donde las festividades y rituales andinos-agrícolas se recrean en el territorio urbano y la temporalidad marcada por los calendarios cotidiano y ritual estructuran la vida social en la que lo simbólico articula la mediación distópica y asincrónica de la cultura popular con la modernidad global.

El paisaje urbano de Juliaca es un paisaje con figuras humanas ajetreadas, móviles, informales que se reconocen en el comerciante ambulante, callejero, triciclista o mototaxista, mientras que los elementos simbólicos de referencia en la ciudad contemporánea son el monumental espacio natural aledaño, de cerros, ríos y lagunas, ceñido por grandes avenidas, con el automóvil como protagonista central de la movilidad moderna. Sin embargo, las calles de la ciudad central e intermedia tienen una vocación peatonal y en ciertos días de la semana, la actividad comercial callejera y formal ejerce dominio sobre la circulación vehicular. Gracias a la preservación de las costumbres y las festividades de origen rural se preservan y se protegen los elementos naturales de fuerte connotación simbólica, que son los escenarios de la vida misma de la población migrante, cuyo hábitat fuertemente degradado ocupa las áreas de la expansión urbana informal y la intermedia-comercial. Ante la poca capacidad de respuesta en tiempo real de las instituciones de gobierno, la ingente población migrante adapta territorios periféricos de la ciudad para su residir, se apropia de espacios urbanos para su subsistir y resignifica elementos del territorio periurbano y de la ciudad para sus prácticas festivas y rituales, como sus ferias y sus Qhatos, adonde no sólo se enarbola el “comercio”, sino también la artesanía, la manufactura y la industria, donde todo se produce y reproduce desde la informalidad pero con un alto grado de creatividad.

En la vida urbana del inmigrante de origen rural se establece simbólicamente una correspondencia con la temporalidad que se refleja en la espacialidad. Lo cotidiano como labor diaria agrícola significó una dispersión en el territorio de origen que se replica en la ciudad destino como labor comercial. De allí lo simbólico de la informalidad. Por el contrario, la celebración constituyó más bien una concentración poblacional en elementos puntuales y simbólicos naturales para sus rituales, y en espacios centrales para sus festividades. El inmigrante resignifica así en la ciudad los espacios para dar continuidad a sus rituales y se apropia de espacios abiertos urbanos para la celebración de sus festividades y así cumplir con su esencial naturaleza móvil como condición existencial del poblador andino “migrante”. Efectivamente, la manera de pensar el tiempo y el espacio es un atributo constitutivo de identidad social, por cuanto condensa su ideario sobre el mundo y las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

BRAH, A. (2011). *Cartografías de la diáspora identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños.
BRAIDOTTI, R. (2009). *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.
DE LA HABA, J.; SANTAMARÍA, E. (2001). “Sobre espacio, distancia y hospitalidad” en *Astrágalo No 18*, pp. 15-31. Madrid: Celeste Ediciones y ARCE.
DEGREGORI, C. (2013). *Del mito de Inkarri al mito del progreso: migración y cambios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP.
DURKHEIM, É. (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal. Ed.
GAGGIOTTI, H.; KOSTERA, M.; BRESLER, R.; SAN ROMÁN, B. (2015): “El nomadismo y el movimiento como epistemologías del mundo contemporáneo” en *Scripta Nova*: No 510-1, pp. 1-12.
MAFFESOLI, M. (1999). “Nomadismo fundador” en *Nómadas*: No 10, pp. 126-142.
MARTÍN-BARBERO, J. (1999). “Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina” en *Ámbitos*: No 2, pp. 7-21.
MPSR. (2017). *Plan de desarrollo urbano de la ciudad de Juliaca: 2016 - 2025*. Volumen I. Juliaca: Municipalidad Provincial de San Román.
NORBERG-SCHULZ, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
SLOTERDIJK, P. (2012). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
SUTCLIFFE, B. (1998). *Nacido en otra parte: un ensayo sobre la migración internacional, el desarrollo y la equidad*. Bilbao: Hegoa.

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS INTEGRAL DEL CONTEXTO URBANO: EL BARRIO DE ISOLA (MILÁN)

Approach to an integrated analysis of urban context: Isola (Milan) neighbourhood

Angel Cordero Ampuero
Universidad Politécnica de Madrid
angel.cordero@upm.es

Resumen

Se propone un análisis integral del contexto urbano a través de una aproximación gráfica. Para ello se estudia en profundidad el barrio de Isola en Milán, caso significativo de regeneración urbana. Esta zona aislada durante décadas ha sufrido un proceso de recentralización, que al mismo tiempo conecta y cierra el barrio, preservando su carácter local. El método propuesto permite interpretaciones complejas: así se reconocen los elementos sutiles que definen el paisaje urbano, donde el lugar se muestra más débil que los acontecimientos, lejos de su rigidez arquitectónica. Esta aproximación revela cómo la escenografía urbana "blanda" dialoga con la actividad social, a través de otros diseños: diseño urbano, jardinería, arte (formal o informal), diseño gráfico, mobiliario urbano, moda e incluso estilismos personales. El estudio presenta una lectura integradora del paisaje urbano en un contexto regenerado, icónico para Milán. Sobre su tejido histórico, la actividad social de Isola se lee en relación a la identidad del barrio y a la imagen metropolitana de su entorno. La documentación de esta vitalidad, así como las claves de su interés, suponen un punto de partida para posteriores análisis. A continuación, una nube de imágenes configuran un mapa vital del área, así como un catálogo de interacciones entre la configuración urbana y la vida cotidiana. El objetivo final es reflexionar sobre la regeneración urbana, clave del futuro sostenible de las ciudades, y su capacidad para asumir conexiones pasado-presente, perspectivas de género y edad, políticas locales, redes sociales y relaciones profundas en el contexto urbano.

Palabras clave

Ciudad, arquitectura, diseño, análisis, paisaje urbano, regeneración.

Abstract

The study proposes an integrated analysis of a urban context. It states a deep study of Isola neighbourhood in Milan, as a significant case study in urban regeneration. The area, isolated for decades, has been recently surrounded by a new centrality, that both links and closes the neighbourhood, preserving its local character. Graphical method proposed can be complex enough to allow interpretations. Urban landscape is so defined by soft elements, where the scenery appears weaker than happenings, far away from its architectural strength. Therefore, this way reveals how this essential part of the urban staging engages with social life: through urban design, gardening, formal and informal art, visual design, urban furniture, facilities, fashion and even style of the people. It is addressed a comprehensive reading of urban landscape, in a renewed context that has became iconic for the fashion city of Milan. Based in a historic fabric, social activity is read both related to its very local identity and the metropolitan environment. Documentation of those vitality, as far as key points of the neighbourhood attractiveness, means the starting point for further analysis. Then, a cloud of images will show a living map of the area, as well as a thought-provoking catalogue of interactions through urban layout and everyday life. The final goal is to reflect on urban regeneration, key point for tomorrow sustainable cities, and its ability to manage past and present, gender and age-sensitive perspective, local policy, social network and deep human relationships in the urban context.

Keywords

City, architecture, design, analysis, cityscape, regeneration.

1. INTRODUCCIÓN

Reflexionar sobre la ciudad de Milán supone un reto para el análisis urbano, frente a la ventaja obvia de su popularidad internacional y de la vitalidad que sigue demostrando la capital lombarda, incluso en sus peores momentos. Su historia se remonta al menos a los asentamientos célticos, cuando su localización intermedia entre los Alpes y el Po la hicieron crecer como núcleo subordinado de Como (Lucini, 2019); sin embargo, su centralidad regional, hasta cierto punto europea, se fraguó durante el periodo romano, culminado con la capitalidad de un imperio en decadencia. Desde entonces, su contexto no ha dejado de ser inestable, violento, terrible y fascinante, una suerte de atractivo maldito que le ha puesto en el foco de los conflictos de Occidente (Castellaneta, 2017).

El laboratorio urbano milanés, en consecuencia, plantea condiciones de contorno contradictorias: por una parte sus efectos se amplifican, de modo que sus dinámicas se pueden estudiar como fuerzas modélicas de la ciudad europea; por otra parte, las tensiones son tan complejas, tan interrelacionadas, que dificultan su identificación diferencial. En este punto, el análisis morfológico del hecho urbano, en un sentido amplio, puede ayudar a deslindar efectos y causas, antecedentes y consecuentes. Se trata de fijar de una perspectiva disciplinar que, a riesgo de ser reduccionista, permita un análisis razonable del éxito, el fracaso, los equilibrios y las amenazas de un entorno acotado sometido a una transformación reciente. Este planteamiento se puede resumir en las palabras de Aldo Rossi (1981: 63) “los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento”. Es aquí donde emerge como herramienta fundamental el análisis del paisaje urbano, como “arte de la relación” (Cullen, 1971: 8) capaz de interpretar la forma del espacio habitado en su máxima complejidad, estática y dinámica. Mientras el teatro urbano se siga representando, su escenario seguirá siendo un reflejo expresivo de la acción, sujeto a una lectura contemporánea que replantea la puesta en escena y su adecuación, en el margen de la disciplina arquitectónica, a los acontecimientos que acoge la ciudad. A pesar de la pandemia, nuestra última amenaza, *Show must go on!*

2. ISOLA, MILÁN

2.1. Isola in

El barrio de Isola se presenta como un caso singular de regeneración urbana. No cabe duda de que el éxito de alguno de los distritos de Milán, y en especial el de Isola, ha superado la dimensión local o regional para constituirse en un fenómeno internacional, un auténtico barrio “a la moda” donde “la transformación es visible, acoge a habitantes jóvenes y se celebra en la prensa local, nacional e internacional como el sitio donde pasar un agradable fin de semana” (Semi, 2015: 103). Se puede afirmar que Isola se ha convertido en un espacio urbano significativo, puesto que “es popular y capaz de atraer gente hacia él” (Gehl, 2010). Tampoco se pueden obviar, en el límite sur del barrio, la presencia de las dos torres residenciales del Bosco Verticale, de Stefano Boeri; el complejo comercial y de oficinas de la Plaza Gae Aulenti, con su icónico rascacielos Unicredit de César Pelli; la fashion street que une esta plaza con el mítico Corso Como y, finalmente, su conexión con la Puerta Garibaldi.

Sin embargo, la historia del barrio no ha sido precisamente pacífica, ni lo es aún respecto a su gentrificación. Aunque su nombre no derive del aislamiento entre dos vías férreas a finales del siglo XIX, sus circunstancias socioeconómicas lo convirtieron en un área segregada del resto de la ciudad (Biraghi, 2013: 318), también por su actividad política: primero, por las luchas sindicales, más tarde por la resistencia antifascista y, en la segunda posguerra, por la ubicación de la sede regional del Partido Comunista, PCI.

2.2. Desarrollo urbano

El trazado de Isola quedó establecido en el Plan de ensanche de Milán redactado por el ingeniero Cesare Beruto, aprobado en 1889 en su configuración final. Este plano, en la tradición de otros ensanches europeos (el caso español más significativo sería el plan Cerdá de Barcelona, de 1860), establecía un tejido urbano regular, de manzanas residenciales, en el que destacan los encuentros en forma de estrella para resolver los giros de la trama. Si en el proyecto inicial de 1884 apenas se intuía el viario del

nuevo barrio, cinco años más tarde ya estaba prevista su organización en dos grupos de manzanas, más o menos simétricas respecto a la via Borsieri, virtual prolongación del corso Como y huella histórica (PGT, 2012) de las carreteras de Como y Monza. Dos decenios más tarde, en el Plan Pavia-Masera de 1910, el proyecto de la estación Central y los nuevos nudos ferroviarios provocan la aparición de un viario más complejo, donde a la rotonda de la plaza Segrini se añade otra articulación viaria, como inserción de la nueva carretera a Monza, en la actual plaza Lagosta y el origen del viale Zara.

Este trazado quedó fijado excepto en sus límites sur y este, donde los grandes proyectos de infraestructuras de la posguerra iniciarían una cadena de acontecimientos que, a la fecha, sigue sin cerrarse. Así, en el plan de 1953 se plantean tres reformas cruciales para Isola: la demolición de la antigua estación de mercancías y los proyectos de un *Asse Attrezzato* y de un nuevo *Centro Direzionale*. Desaparecida la antigua estación, en su lugar se construyó, más de medio kilómetro hacia el oeste, la nueva estación de pasajeros de Porta Garibaldi, un edificio de influencia miesiana que aún cumple una importante función nodal en el transporte milanés: tres estaciones de metro más la estación ferroviaria de cercanías y de larga distancia. Más allá de la estación de pasajeros, una importante área de mercancías, Scalo Farini; a cambio, el vacío del antiguo Scalo Merci, frente a Corso Como, dejaba un descampado de alrededor de 10 Has, donde debía desarrollarse el "centro direccional", destinado a los principales edificios administrativos. Este vacío urbano se quedaría al margen durante más de 50 años.

La lucha del barrio, en cambio, comenzó en torno al "eje equipado", importante estructura viaria planeada como una de las dos ramas de un esquema "en tijera" que conectaba Milán con Génova y Lecco (vía Monza) y se cruzaba, a la altura de puerta Volta, con el eje Turín-Bolonia (concatenación urbana de la llanura padana). A escala local, el eje pretendía superar la barrera ferroviaria oeste/norte, uniendo el Sempione con el *viale* Zara, a través de Isola. Del eje sólo se ejecutó el viaducto sobre la estación de Porta Garibaldi, que hoy lleva el nombre del protagonista de esta primera lucha de Isola, el padre Eugenio Bussa. Se llegó a demoler algún edificio residencial, pero el proyecto se paralizó y, finalmente, el trazado del barrio no se modificó como se había planificado. El futuro del *Centro Direzionale* correría una suerte parecida, con la construcción de un solo conjunto en el que destaca el edificio puente sobre la *via* Gioia. Mientras, la evolución de la economía y la ciudad hizo desaparecer las últimas industrias asociadas a la estación de mercancías, entre ellas el músculo del barrio, la Tecnomasio Italiano Brown Boveri (Brizioli y Schiltz, 2013: 222).

En el último tercio del siglo XX, con el cambio de modelo económico, la Milán industrial se transforma en una capital financiera internacional. La ciudad productiva, por tanto, evoluciona a una metrópoli especulativa. La estructura social de Isola también evoluciona a un modelo más complejo, identificado con la escasez de medios pero, al mismo tiempo, con una "fuerte solidaridad" entre unos vecinos que, por otra parte, en su mayoría no cuentan con "ninguna conciencia política" (Boffi, 1972: 103). No es de extrañar, por tanto, que pasados los "años de plomo" el activismo para la defensa del barrio haya cambiado de protagonistas: ya no será el proletariado, sino los grupos de artistas, que en 1984 ocupan el edificio abandonado de la Brown Boveri "bajo el liderazgo de Corrado Levi" (Brizioli y Theis, 2013: 30). Una década después sólo queda un edificio del antiguo complejo industrial, la llamada Stecca degli artigiani, por su forma alargada (de "tablón") y por la ocupación de diversos colectivos de artistas y artesanos locales. Para entonces, Isola se ha consolidado como un barrio efervescente, habitado por estudiantes de paso, artistas e inmigrantes, inevitable objetivo de la gentrificación.

En 1992 se aprueba un nuevo plan urbanístico específico, PIO (Pianificazione di Inquadramento per le zone Omogenee) para la restructuración de la zona Isola-Garibaldi-Porta Nuova. En preparación desde finales de los '70, supone el penúltimo intento de hacer de la isla una península, incluso de restablecer el continuo urbano milanés. El proyecto definitivo de Pierluigi Nicolin, bautizado como "Ciudad de la Moda" (Brandolini, 2005), que incluye la zona de la antigua estación de Varesine (ex-Varesine), tardará años en vencer las barreras administrativas y económicas, hasta que en 2003 se abandona definitivamente la idea de agrupar a las grandes firmas internacionales de la moda y toma el control del desarrollo urbanístico un consorcio inmobiliario liderado por la multinacional Hines. Mediante diversas figuras de planeamiento, el proyecto se acabó ejecutando, con escasas modificaciones, frente a la oposición del barrio de Isola, frente a las batallas legales, frente a la mayor crisis financiera del último medio siglo y frente a los cambios políticos locales y nacionales.

Si desde la década de los ’70 los artistas habían organizado acciones contra la especulación inmobiliaria, los nuevos proyectos provocaron desde el año 2000 una reacción más estructurada, con agrupaciones de arquitectos y artistas, como Isola Art Center, capaces de realizar una comunicación eficaz a nivel internacional. En este contexto, en contraposición al consorcio Ligresti-Hines (dirigida en su filial italiana por Manfredi Catella), que cuenta además con el apoyo del gobierno regional de Lombardía y el Ayuntamiento milanés, se crea Isola dell’Arte. Desde su fundación, se propone la defensa de la Stecca como símbolo de una resistencia constructiva, identificada con la conservación del patrimonio industrial y, en general, con la planificación participativa como ejemplo de la *città dal basso*, “la ciudad desde abajo”. En esta resistencia se integran también algunas asociaciones de vecinos, como el Comitato I Mille y, posteriormente, la Asociación de padres, que en 2006 se integran en el Forum Isola (Brizioli y Schiltz, 2013: 222).

Sin embargo, en esas mismas fechas la participación de Stefano Boeri, primero como consultor de Manfredi Catella y más tarde como autor del *masterplan*, provoca la división entre los grupos de arquitectos y artistas de la Stecca y, finalmente, la demolición en 2007 de los restos de la antigua fábrica. En su articulación con el barrio de Isola, más allá del rascacielos de Unicredit, el plan de Boeri acabará integrando sus dos torres residenciales del Bosco Verticale, el Palazzo Lombardia de Pei Cobb Freed, nueva sede de la administración regional, y algún otro edificio de oficinas en altura de menor relevancia, modificaciones del viario para evitar el tráfico intenso y el parque Biblioteca degli Alberi, proyectado por la diseñadora Petra Blaisse en colaboración con el equipo Inside Outside Landscape.

En paralelo a la recogida de firmas vecinal del Comitato I Mille, el grupo Isola dell’Arte lanzó una petición de apoyo al mundo cultural internacional: en 2005, entre los suscriptores figuraban artistas como Marina Abramović y Maurizio Cattelan, pero también críticos de arte, comisarios y directores de museos como Harald Szeemann, Hans Ulrich Obrist, Hou Hanru, Daniel Soutif, Marie Claude Beaud o Klaus Bussmann, editores como Carlo Antonelli y diseñadores de moda como Miuccia Prada, Angela Missoni, Alessia Bulgari y Antonio Marras (Brizioli y Theis, 2013: 32). En resumen, una movilización cultural a escala europea que se solidarizaba con Isola como barrio resistente, como ejemplo de alternativa a la mercantilización del espacio urbano. Puesto en marcha semejante dispositivo de marca urbana, la demolición de la Stecca no frenó la popularización del barrio, ni siquiera su imagen romántica de efervescencia creativa. En el éxito de aquella iniciativa, por tanto, también se nutrió el éxito del “barrio a la moda” que hoy acoge un incipiente *food district*, uno de los destinos de la movida milanesa. En reciprocidad, cuando de toda aquella lucha tan solo ha sobrevivido el jardín compartido Isola Pepe Verde, este pequeño lugar sigue siendo un referente de autogestión vecinal, un recinto abierto a la corresponsabilidad social, un “espacio otro” (Schiltz, 2018: 11).

3. EL BARRIO DE ISOLA: FORMA Y ESTRUCTURA URBANA

3.1. Límites

Una de las cuestiones más relevantes a la hora de analizar la forma del espacio urbano de Isola es delimitar el barrio. Ni siquiera en la información turística hay acuerdo sobre su límite nuclear (Comune di Milano, 2019): en los tótems a pie de calle se remite a un estricto polígono delimitado por las vías Alsieri, Volturno, Confalonieri y Cola Montano, mientras en la website del ayuntamiento, más reciente, se reduce por el este, con un límite definido por Borsieri y Garigliano, hasta la plaza Lagosta, y se amplía por el oeste y el norte, hasta las vías Farini y Stelvio. Otra de las delimitaciones de carácter administrativo, el DUC Isola (Distretto Urbano del Commercio), amplía en cambio la zona hacia el este a fin de integrar el Palazzo Lombardia.

Así pues, atendiendo a la “identidad del lugar” (Magnaghi, 2000) se han propuesto unos nuevos límites, específicos para este barrio situado sobre la línea que une el castillo de los Sforza con la puerta Garibaldi, en la antigua calzada de Mediolanum a Como. Se han considerado el tejido urbano, en manzana cerrada según el trazado Beruto; las vías estructurantes del tráfico; la configuración imprecisa del paisaje urbano, definido por la altura de la edificación, la anchura de las calles y las tipologías edificatorias. Al oeste del muro junto al ferrocarril, definido al sudoeste por la vía Guglielmo Pepe, se ha optado por el borde de Carlo Farini frente al más impreciso de Cola Montano: si bien el último señala una nueva tipolo-

gía de manzana abierta, el primero retoma las alineaciones de fachada y señala un límite claro respecto al transporte público, la anchura viaria y la actividad comercial. Por razones similares se opta por el límite septentrional de Stelvio, donde, por otra parte, desembocan algunas calles en continuidad con el resto del barrio, como Thaon de Revel. El límite oriental es más ambiguo: si bien el trazado a ambos lados de Zara sigue las pautas del ensanche decimonónico, a un lado se encuentran las manzanas cerradas de Isola, al otro un interesante conjunto de viviendas unifamiliares de aspecto regionalista. Así pues, se ha optado por definir el bulevar de Zara como límite del barrio, acentuado por su importante anchura y sistema viario. Desde la plaza Lagosta es coherente contar con las manzanas comprendidas entre Volturno y Sassetti, incluido un hito de la arquitectura racionalista del barrio, la casa Ghiringhelli de Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni (Biraghi, 2013: 315). El lado oriental de Sassetti, en cambio, define un cambio de configuración en manzana abierta, homogénea hacia el norte y este, más allá de la vía Pola.

Respecto a la definición de los límites en su lado abierto, entre la rectilínea Confalonieri y el nudo de Gioia, todo apunta a que tras la última operación de regeneración urbana, Gaetano de Castillia ha dejado de funcionar como borde para apoyar la extensión del barrio. Desde este punto de vista, todo apunta a que Isola se extiende ya hasta el eje de Melchiore Gioia. Puede que Gae Aulenti sea un cuerpo extraño, pero el parque Biblioteca degli Alberi es ya una parte del barrio, incluso, o especialmente, si se atiende al uso social.

3.2. Lugares singulares

La vitalidad de Isola, incluso su "atractivo" (Bruzzese, 2016: 13) depende de la cualidad de su espacio urbano, especialmente significativo allí donde la trama homogénea de calles y alineaciones de fachadas se encuentra con una discontinuidad. De acuerdo a Bruzzese, en su estudio y proyecto realizado desde el Departamento de Arquitectura y Estudios Urbanos (DAStU) del Politecnico di Milano, la suma de estas discontinuidades "construye la articulación geográfica del barrio" (Bruzzese, 2016: 68). Con estos criterios se identifican cinco plazas del barrio (*Fig. 1*), cuya imagen distintiva complementa el resto del espacio urbano y ayuda, por tanto, a hacerlo reconocible: Fontana, Segrini, Lagosta, Minniti y Archinto. La primera, asociada a la iglesia de Santa Maria alla Fontana, se configura como una alteración de la alineación de fachada, que libera una esquina de la trama viaria; la segunda funciona como una rotonda de seis entradas, con una isleta central donde se trasladó el monumento a los Caídos en la lucha contra el nazismo; la tercera, Lagosta, configura el encaje del bulevar de Zara en la trama del barrio y acoge el único mercado estable del barrio; Minniti, en cambio, se define como un amplio cruce de calles en forma de "Y" y acoge el mercado ambulante semanal "Garigliano"; Archinto, por último, se configura gracias a un doble retranqueo de las fachadas del eje Carmagnola-Pollaiuolo, cuyo ensanchamiento da lugar a la plaza.

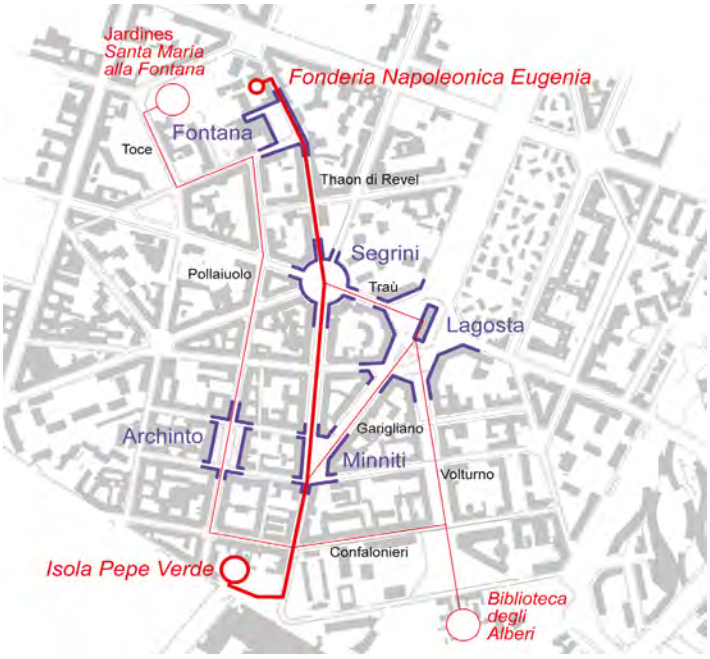


Fig. 1 - Isola: plazas y sendas. Fuente: Elaboración propia (2020)

3.3. Sendas

Si la lógica de la "imaginabilidad" (Lynch, 1960) es obvia en el estudio de estas plazas, entendidas como nodos, parece imprescindible identificar, desde un punto de vista espacial, las sendas que pueden conectar estos u otros activadores de la imagen del barrio. Si bien en el proyecto de Bruzzese se plantean una serie de recorridos temáticos, en correspondencia con el encargo de activar el comercio

local, su formalización se restringe a un serie de pautas gráficas e informaciones digitales, sin duda eficaces para el uso específico.

En la experiencia espacial, en cambio, se ha podido identificar una senda especialmente significativa, que corre de sur a norte y, por otra parte, coincide con la huella de la calzada romana hacia Como: *via* Borsieri y su continuación en Thaon de Revel, entre Giuglelmo Pepe y Stelvio. Dado que las sendas suelen conducir de uno a otro lugar, al menos con cierto significado, se han señalado dos focos de actividad del barrio que se encuentran en sus extremos norte y sur: Isola Pepe Verde y la Fonderia Napoleonica Eugenia. Mientras su referente ideológico no puede ser más dispar, el espacio urbano que acogen, en cambio, presenta ciertas similitudes. La Fonderia, que acoge un museo -previa cita- de carácter etnográfico, donde se pueden visitar los restos de una antigua fundición (de campanas primero y luego, en época napoleónica, de cañones), es hoy la sede de un complejo de pequeñas empresas y profesionales, en régimen de *coworking*; Pepe Verde, del que ya se ha comentado su papel en las luchas del barrio, es un jardín y huerto urbano, levantado sobre los restos de un antiguo almacén de construcción, donde los vecinos pueden realizar actividades diversas, en régimen de auto-responsabilización.

La necesidad de zonas verdes y espacios de esparcimiento, en especial para los ancianos y los niños, también configura alguna de las sendas "alternativas" que se han podido identificar: desde la configuración "gemela" de los jardines tras la iglesia y el teatro Fontana, una senda enlaza con la activa *via* Antonio Pollaiuolo, hasta llegar al *piazzale* Carlo Archinto, donde se ubican dos escuelas, infantil y primaria. Desde allí se puede optar por otra senda, a través de Confalonieri, hasta enlazar con la otrora reivindicativa Volturno y desembocar en los jardines de la Biblioteca degli Alberi. O bien, por Volturno directamente al mercado comunal de Lagosta, donde aún algunas vecinas hacen la compra diaria, para luego volver por Garigliano hacia la hiperactiva Minniti, o por Traù-Alserio hasta la nodal Segrini. Estas sendas alternativas se configuran, también, como sendas de género: es allí donde se establecen los contactos "modestos, casuales y dispersos" (Jacobs, 1961: 100) entre las madres, las vecinas, las ancianas del barrio.

4. PASEOS

4.1. Método

La reducción metodológica en el análisis del espacio urbano, incluso a partir de los elementos que definen culturalmente la ciudad, puede pasar por alto "la inclusividad y la complejidad literalmente inacabable de la vida" (Jacobs, 1961: 411). El método de estudio, por tanto, debe abordar una paradoja común a las ciencias naturales, donde el observador se arriesga a hacer desaparecer la existencia del objeto de estudio. Si bien la identificación de la estructura formal del barrio parece imprescindible para garantizar la objetividad, su lectura inmediata no arroja una luz especial sobre el problema urbano. Entre otros, ignora un factor ambiental clave, el de la propia presencia humana en la configuración del paisaje: actores y escenografía a un tiempo, las personas definen el espacio con su mera presencia y, por supuesto, también mediante su aspecto, a través de su propia "metáfora de la piel" (Saltzman, 2019).

En estudios anteriores se ha propuesto un método de análisis abierto, basado en la identificación de los definidores múltiples del espacio urbano, capaz de identificar con precisión un cierto grado de complejidad de la forma urbana. Este procedimiento, basado en el análisis espacial, arroja resultados sorprendentes en las fases preliminares, y aún está por desarrollar con precisión.

Como alternativa contrastante, se propone aquí un estudio superficial, en el que prima el registro de la vitalidad (o su ausencia) en un entorno dinámico, una suerte de recorrido a través del "paisaje con figuras". El estudio se reduce finalmente a la observación del *flaneur*, que anota en su memoria, en su cámara-dispositivo-móvil y su cuaderno de apuntes aquello que capta su atención de manera imprecisa. Dadas sus raíces diletantes, la justificación de cada imagen no va más allá del simple *diletto*, el entusiasmo o la intensidad de cada perspectiva. Deudores de la tradición de los paseos en homenaje a Jane Jacobs (Jane's Walks, 2018), se han registrado diversos recorridos por el barrio de Isola. El método sólo cobra sentido a través de la lectura de estos registros erráticos que, por acumulación, pueden sugerir multiplicidad de interpretaciones.

Para garantizar que el método restituya la vitalidad de la vida del barrio, es importante evitar la lectura normativa: las colecciones de imágenes sólo tendrán sentido si se ofrecen a nuevas miradas, como territorios inexplorados.

4.2. Registros

Se proponen tres registros, a modo de muestra, de distintos escenarios erráticos en torno a Isola. El primero se ha denominado “vagando por los bordes” (*Fig. 2*), correspondiente a una serie de paseos sin sendas específicas, donde se trataba de identificar los ambientes que pudieran ofrecer pistas sobre los límites del barrio. Se han compuesto una serie de siete fotografías, descritas de izquierda a derecha y de arriba a abajo: Cavalcavia Bussa, Guglielmo Pepe, Traù, Cola Montano, Lagosta, Farini y el Centro Direzionale.

El segundo, nombrado como “vagando por el centro” (*Fig. 3*), es una composición de imágenes de las vías estructurantes del barrio, sus nodos y lugares de actividad característicos. De izquierda a derecha y de arriba abajo, se registran paisajes urbanos de Volturno, Thaon di Revel, Borsieri, Tito Minniti y Segrino. Por último, se propone un apunte de Archinto tomado en el descanso del *flaneur*, como imagen sintética de una mirada analítica pero, al mismo tiempo, distanciada e indolente (*Fig. 4*).

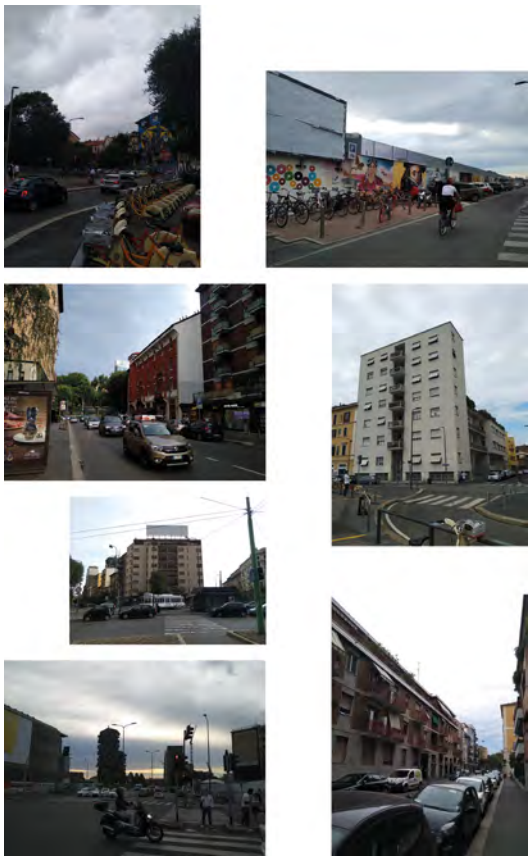


Fig. 2 - Vagando por los bordes
Fuente: Elaboración propia (2020)



Fig. 3 - Vagando por el centro
Fuente: Elaboración propia (2020)

5. CONCLUSIONES

El método propuesto aporta un nuevo sistema abierto a las diferentes lecturas de la complejidad urbana. Basado en un estudio previo del barrio de Isola, objetivo y preciso, el contraste con la mirada subjetiva del observador diletante permite abrir las interpretaciones a la complejidad de la vida, sin salir del entorno disciplinar del paisaje urbano. Entre las interpretaciones, se puede insistir (a modo de

sugerencia del estudio) en los factores inclusivos, en especial aquellos relacionados con las perspectiva de género, LGBT+ y de edad. Es importante resaltar que el análisis de Isola, como el de cualquier otro fragmento urbano definido, no tiene por objeto la experiencia vital o el disfrute, sino la reflexión crítica: una reflexión que enriquece tanto el debate sobre el futuro próximo como las aproximaciones a un proyecto urbano socialmente sostenible.

Como tantos otros barrios de las ciudades históricas, Isola sufre una gentrificación que se remonta 10 ó 15 años atrás y que ha desplazado a una parte de sus habitantes por medios sutiles, como la subida de los alquileres comerciales o un mantenimiento precario del parque de vivienda social. En este proceso, sin embargo, tanto los activistas tradicionales como los nuevos inquilinos han integrado su actitud estética como una seña de identidad del barrio. Así han contribuido a la definición del espacio urbano como un acto de poder cívico (Habitat III, 2017: 5-6) que interviene sobre las calles, los ruidos, los olores o los rituales.

Cabe esperar que este tipo de estudios ayude a identificar los factores integradores de las operaciones de regeneración urbana, frente a las amenazas de tematización (Semi, 2015). La disciplina arquitectónica podrá dar respuesta "a la forma (ética y política) de la sociedad" (Settis, 2017: 137) si tiene capacidad de analizar la forma urbana y ofrecer lecturas múltiples a una ciudadanía compleja.



Fig. 4 - Piazzale Archinto, apunte (lápiz de grafito sobre papel). Fuente: Elaboración propia (2020)

BIBLIOGRAFÍA

BIRAGHI, M. (2013), "Storia dell'architettura dell'Isola" en THEIS, B., *Fight-Specific Isola*. Berlin: Archive Books.

BLANCO LAGE, M. (2018), "Análisis de los elementos del nuevo hábitat urbano" en SALAT, S., *Fundamentos económicos para la urbanización sostenible: estudio desde un triple enfoque*. Valencia: Tirant.

BOFFI, M. (1972). *Città e conflitto sociale. Inchiesta al Garibaldi-Isola e in altri quartieri periferici di Milano*. Milano: Feltrinelli.

BRANDOLINI, S. (2005). *Milano: nuova architettura*. Milano: Skira.

BRIZIOLI, A.; SCHILTZ, M. (2013), "Cronologia" en THEIS, B., *Fight-Specific Isola*. Berlin: Archive Books.

BRIZIOLI, A.; THEIS, B. (2013), "Isola, una storia urbana italiana" en THEIS, B., *Fight-Specific Isola*. Berlin: Archive Books.

BRUZZESE, A. (2016). *Spazio pubblico è attrattività urbana: l'Isola e le sue piazze*. Milano-Torino: Mondadori Pearson Italia.

CASTELLANETA, C. (2017), "Dalle Origini a Tangentopoli" en CASTELLANETA C.; MARZO MAGNO, A., *Storia di Milano dalle origini ai gioni nostri*. Milano: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Comune di Milano. Piano di Governo del Territorio (PGT). <https://www.comune.milano.it/aree-tematiche/urbanistica-ed-edilizia/pgt-vigente> [Consulta: 22 de julio de 2019]
Comune di Milano. Turismo Milano. <http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/it/scoprilacitta/itinerari/quartiere_isola> [Consulta: 27 de julio de 2019]
CULLEN, G. (1971). *Townscape*; versión española (1981). *El paisaje urbano*. Barcelona, Blume.
GEHL, J. (2001). *Life Between Buildings: Using Public Space*. Copenhague: Danish Architectural Press; versión española (2006). *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Reverté.
__(2010). *Byer for Mennesker*. Copenhague: Bogvaerket; versión española (2014). *Ciudades para la gente*. Buenos Aires: Infinito.
HÁBITAT III (2015), *Temas Hábitat III*. New York: Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Sostenible.
JACOBS, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House; versión española (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
Jane's Walk, https://janeswalk.org/janes-walk-principles/ [Consulta: 10/05/2020]
LYNCH, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press; versión española (1966), *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
MAGNAGHI, A. (2000). *Il progetto locale*. Torino: Bollati Boringhieri.
POYATOS, M. (2018), "El espacio público: hacia una perspectiva continua e integrada" en SALAT, S., *Fundamentos económicos para la urbanización sostenible: estudio desde un triple enfoque*. Valencia: Tirant.
ROSSI, A. (1981). *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore; versión española (1988). *Autobiografía científica*. Barcelona, Gustavo Gili.
SALTZMAN, A. (2019). *La metáfora de la piel*. Buenos Aires, Paidós.
SCHILTZ, M. (2018), "Da Isola Art Center a Isola Pepe Verde. Nomadismo artistico in una Milano differente" en LEONARDI, M., *Isola Pepe Verde: Esperienze di un giardino condiviso a Milano*. Milano, Isola Art Center, Isola Pepe Verde.
SEMI, G. (2015). *Gentrification: Tutte le città come Disneyland?* Bologna: Il Mulino.
SETTIS, S. (2017). *Architettura e democrazia: paesaggio, città, diritti civili*. Torino: Giulio Einaudi.
Time Out. The 22 best things to do in Milan <https://www.timeout.com/milan/things-to-do/best-things-to-do-in-milan> [Consulta: 22 de julio de 2019]

DIEZ VERSIONES DE ASPLUND EN SAN GIORGIO. EL PABELLÓN DEL VATICANO EN LA XVI BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENECIA

Ten versions of Asplund in San Giorgio.
The Vatican pavilion at the XVI Venice Biennale of Architecture

Ricardo Hernández Soriano
Universidad de Granada
rhernandez@ugr.es

Resumen

Francesco Dal Co fue el comisario del Pabellón con el que el Vaticano concurrió en 2018 por vez primera a la Bienal de Arquitectura de Venecia. Diez arquitectos de todos los continentes fueron encargados de construir sendas capillas en la isla de San Giorgio Maggiore, generando un itinerario pautado en un frondoso jardín para buscar tanto una introspección religiosa como la expresión de la belleza desde la íntima relación entre paisaje, silencio y reflexión interior. En un siglo de reconocida laicidad, la propuesta del Vaticano va más allá de normativizar un modelo, reflejando desde las distintas sensibilidades de sus autores las incertidumbres de la religiosidad contemporánea. Disueltos los símbolos y relativizados los dogmas, las capillas huyen de los ritos litúrgicos para convertirse en verdaderos manifiestos de autor en la búsqueda de la construcción esencial de los conceptos de límite, luz, vacío y materia. La apuesta vaticana convierte el jardín en un rosario de piezas que, trascendiendo cualquier creencia religiosa, exploran el silencio y la meditación como lugares comunes de encuentro. Vínculos aconfesionales que dan forma a arquitecturas para asumir la disolución de los credos religiosos desde la expresión del universo creador de sus autores.

Palabras clave

Capillas vaticanas, arquitectura contemporánea, arquitectura religiosa, Bienal de arquitectura de Venecia.

Abstract

Francesco Dal Co was the curator of the Pavilion with which the Vatican attended the Venice Biennale of Architecture for the first time in 2018. Ten architects from all continents built ten chapels on the island of San Giorgio Maggiore, generating an itinerary set in a lush garden; they sought religious introspection and the expression of beauty from the intimate relationship between landscape, silence and inner reflection. In a century of recognized secularism, the Vatican's proposal goes beyond setting a model, reflecting from the different sensibilities of its authors the uncertainties of contemporary religiosity. Once the symbols have been dissolved and the dogmas relativized, the chapels flee the liturgical rites to become true author's manifestos and seek the essential construction of the concepts of limit, light, void and matter. The Vatican bet turns the garden into a set of pieces that, transcending any religious belief, explore silence and meditation as common meeting places. Lay ties that shape architectures to assume the dissolution of religious creeds from the expression of the creative universe of their authors.

Keywords

Vatican chapels, contemporary architecture, religious architecture, Venice Biennale of Architecture.

1. LA CAPILLA DEL BOSQUE EN ESTOCOLMO

En 1915, Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz resultaron vencedores en un concurso convocado para la construcción de un nuevo cementerio al sur de Estocolmo, al que se presentaron veinticinco propuestas. El bosque virgen en el que se emplazaba se convirtió en el motivo principal del proyecto ganador, eludiendo el naturalismo romántico imperante mediante la evocación de modelos primitivos aislados en el rudo paisaje nórdico. El proyecto ocuparía a Asplund las dos últimas décadas de su vida, llegando a completar la capilla mayor en 1940, el año de su muerte. Con anterioridad, entre 1918 y 1920 construyó la Capilla del Bosque, su primera obra en solitario, una capilla de pequeñas dimensiones con funciones subordinadas al ulterior desarrollo del proyecto. El propio Erik Gunnar Asplund describe el rito de la muerte en la revista Arkitektur.

> El edificio se subordina modestamente a lo que le rodea, insinuándose entre los árboles, abetos y pinos, que lo doblan en altura. En el exterior, entre los troncos de los árboles, tan solo puede verse el gris blanquecino de los muros y, contrastando con la negra cubierta, la bella pieza de cobre de Carl Milles, el áureo Ángel de la Muerte. El sendero del bosque conduce directamente al pórtico levantado sobre doce columnas, bajo el que el cortejo se reúne y espera. Los portales, con sus herrajes, se abren y a su través se intuye el espacio luminoso de la capilla (Lahuerta, 1988: 66).

En la Capilla del Bosque, edificio y paisaje son considerados como un todo. Inspirada en las tradicionales iglesias rurales rodeadas de un cementerio entre abetos, Asplund hunde sus raíces en lo vernáculo sin eludir las referencias clásicas ni el protagonismo de la naturaleza para conseguir una ancestral comunión emocional. Un oscuro tejado apoyado sobre un pronaos de columnas toscanas blancas se convierte en una arquetípica pirámide de madera flotando en un bosque de abetos, donde los doce fustes imitan los troncos de los árboles, fundiéndose con el paisaje.



Fig. 1 - La Capilla del Bosque de Asplund. Fuente: Peter Guthrie, en: https://www.archdaily.co/ (2012)

El pórtico queda enmarcado desde la tapia de la entrada para dirigir procesionalmente el camino que sigue el duelo hasta el interior abovedado. Ya dentro, una piel bajo un armazón oculto de madera dibuja en sección una cúpula semiesférica coronada con una claraboya que centraliza el espacio alrededor del catafalco y delimita, mediante ocho columnas dóricas, un deambulatorio sobreelevado. Las sillas de anea perimetrales diseñadas por Asplund remiten más a una celebración familiar que a una despedida litúrgica. La Capilla del Bosque constituye una revisión romántica considerada desde una perspectiva clásica *(Fig 1).*

Primitivismo y simbolismo mortuorio se intensifican con la existencia junto a la Capilla de una cripta en bóveda medio enterrada que contiene las urnas de las cenizas, con claras referencias a los enterramientos rurales tradicionales bajo montículos de tierra. “La Capilla y la gruta como arquetipos básicos de las construcciones humanas“ (Wrede, 1988: 44); el rito de la despedida se convierte en Estocolmo en un símbolo ancestral, liberado de una determinada adscripción confesional.

2. LA BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENECIA DE 2018

El cardenal Gianfranco Ravasi fue el responsable de la primera participación del Estado Vaticano en la Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia a partir de la voluntad de la iglesia católica de crear lugares de encuentro donde creyentes y no creyentes dialogasen sobre la trascendencia del ser humano, así como sobre temas fundamentales de ética, ciencia y arte. Se propuso una reflexión sobre el

significado de las capillas en el siglo XXI, liberadas de advocaciones religiosas específicas, con dos únicos condicionantes: cada capilla debía tener una superficie inferior a 60 m^2 y debía incluir un atril y un altar.

El arquitecto Francesco Dal Co, que ya dirigió la Bienal de Venecia entre 1988 y 1991, fue nombrado comisario del Pabellón de la Santa Sede, convocando a diez arquitectos de todos los continentes que simbolizaban los preceptos de los Diez Mandamientos, para construir sendas capillas en la isla de San Giorgio Maggiore bajo el argumento de reinterpretar la Capilla del Bosque, partiendo de una versión actualizada en la llamada Capilla Asplund. Esta pequeña pieza de 33 m^2, diseñada por el equipo de arquitectos italianos MAP Studio, se convirtió en el elemento introductorio del Pabellón Nacional de la Santa Sede, albergando en su interior una serie de dibujos originales de Erik Gunnar Asplund para la Capilla del Bosque acompañados de documentos y maquetas que ilustraban tanto su concepción como detalles de la construcción.

Las capillas se sitúan en los jardines al sur de la isla de San Giorgio, ocupando los espacios libres del antiguo monasterio benedictino. La ubicación de la iglesia de Palladio, que ofrece su fachada a San Marcos, pretendía concebir el Canal como una gran plaza mayor, liberando la zona trasera abierta a la gran laguna sur. La Fundación Giorgio Cini, institución que desde 1951 es responsable de la integración de la isla de San Giorgio en la vida cultural y social de Venecia, concedió un estatus especial a todas las capillas construidas; porque, si bien fueron concebidas para ser trasladadas a localidades italianas recientemente devastadas por terremotos, finalmente las despojó de su condición efímera para prolongar de manera indefinida su presencia en el lugar. Muestra inequívoca de la integración en la isla y de la transformación de un espacio libre residual junto al Teatro Verde en un excepcional parque frente a la laguna: la estancia en un jardín dentro de una isla garantiza las condiciones en las que la mente deriva inevitablemente hacia la reflexión sosegada y la introspección.

2.1. La Capilla Asplund

La Capilla Asplund, al igual que la Capilla del Árbol, se plantea como un espacio de orientación, encuentro y meditación. Enfrentado a la puerta de acceso al recinto, remite en su escala y materialidad al concepto de cabaña-refugio ensayado por Asplund y Lewerentz en el bosque de Estocolmo y centraliza los flujos de recorridos que, apoyados en los caminos existentes, liberan las zonas verdes para emplazar el resto de capillas. El pabellón tiene una longitud de 11’00 metros con techo inclinado de altura máxima 8’00 metros para enfatizar la proporción vertical. Las 11 costillas de madera laminada que lo conforman definen una sección pentagonal, albergando zonas expositivas en las 10 crujías resultantes a modo de capillas laterales. Externamente presenta un revestimiento continuo de tejas de madera interrumpido por la presencia de una serie de lucernarios triangulares simétricos colocados en los dos faldones.

El espacio de exposición acusa un fuerte contraste cromático entre la madera oscura de las tejas externas y la madera clara del revestimiento interno, cualificada por la luz difusa que se introduce desde los lucernarios a través de una contra-cubierta fijada a las cuadernas estructurales. Las 9000 tejas exteriores son de madera reconstituida gruesa, produciendo un patrón geométrico que provoca calculados contrastes de luz y sombra en alusión a los frondosos bosques nórdicos, otorgando al pabellón un carácter autónomo e intemporal.[1]

La Capilla Asplund inicia un itinerario pautado en el frondoso jardín de la isla de San Giorgio para buscar tanto una introspección de carácter religioso como la expresión de la belleza desde la íntima relación entre paisaje, silencio y reflexión interior. Enfrentada a ella, jalonando el camino principal desde el acceso, se encuentra la capilla construida por Eduardo Souto de Moura.

2.2. Eduardo Souto de Moura

Eduardo Souto de Moura ha construido un espacio primitivo, capaz de conjugar la abstracción geométrica y el rigor matérico para alcanzar la solemnidad despojada de un lugar para la introspección. De traza trapezoidal y directriz perpendicular al camino principal de acceso al recinto, la entrada pliega

[1] MAGNANI, F. PELZEL, T. (2018), “Padiglione Asplund”, en F. DAL CO; G. RAVASI; E. MOLTENI; M. MULAZZANI (Aut.), *Vatican Chapels*. Milán: Electa architettura, pp. 82-107.

con dócil naturalidad la sillería ciclópea de piedra de Vicenza referenciando un poderoso árbol existente para obligar al visitante a descubrirla desde la experiencia previa del jardín *(Fig 2).*

La capilla vaticana de Souto condensa las virtudes de una trayectoria que le han hecho acreedor del premio Pritzker, donde la trascendencia primigenia del material no anula la precisión constructiva y el interés por el detalle. La piedra al corte al exterior y la delicada gárgola junto al acceso que evacua las aguas de lluvia sobre el terreno natural contribuyen desde las texturas a su íntima comunión con la naturaleza. Dos piezas rotundas a modo de techo delicadamente apoyadas se separan 1'00 metro del fondo para introducir luz cenital sobre un simbólico presbiterio que visibiliza la textura de la piedra, perfilada hacia el interior, evidenciando en azarosas juntas constructivas la presencia velada de la cruz; un banco perimetral interior y un esquemático altar inducen a la concentración y a la meditación sosegada mediante rotundos gestos mínimos. La capilla remite tanto a la gravedad de las construcciones micénicas como a la influencia de los maestros, aproximando la esencialidad rossiana a la precisión miesiana y reflejando dócilmente la suave topografía del lugar.[2]



Fig. 2 - Capilla de Eduardo Souto de Moura
Fuente: María del Carmen Martínez-Quesada (2018)



Fig. 3 - Capilla de Carla Juaçaba
Fuente: María del Carmen Martínez-Quesada (2018)

2.3. Carla Juaçaba

La salida de la gruta de Souto obliga al tránsito por el jardín en dirección a poniente para encontrar la intervención de la arquitecta brasileña Carla Juaçaba. Su capilla está formada por un doble esqueleto de barras de acero inoxidable de 8 metros de largo y una sección de 12 x 12 centímetros, que se ensamblan formando dos cruces perpendiculares entre sí, una ligeramente separada del suelo y otra como hito silencioso apenas recortado sobre la laguna y el bosque.

La continuidad constructiva entre ambas simula sobre el suelo la sombra de la cruz, vinculando la tierra con la espiritualidad simbólica y aérea del crucifijo. La estructura descansa sobre siete bloques horizontales de hormigón de 12 x 12 x 200 centímetros que abstraen la traza de los bancos, generando ámbitos de encuentro *(Fig 3).*

[2] MERI DE LA MAZA, R. (2019), "Capilla vaticana para la Biennale di Venezia 2018 por Eduardo Souto de Moura". Disponible en: https://www.tccuadernos.com/ (última consulta: 15 de junio de 2020).

La capilla persigue mimetizarse entre los árboles y las aguas que rodean la isla de San Giorgio, otorgando a la vegetación y a la visión del cielo la definición de sus límites. El acero inoxidable pulido refleja el entorno, se apropia del lugar y mimetiza la cruz con el bosque, revelando desde los matices de la materia el alma del lugar.

2.4. Sean Godsell

Bordeando el perímetro occidental de la isla frente a la Giudecca en dirección al sur se ubica la capilla del arquitecto australiano Sean Godsell, inspirada en los campanarios venecianos y en el carácter inicialmente transportable del proyecto. La propuesta coloca el altar en una plataforma elevada sobre el suelo debajo del vacío de un volumen prismático que emula la verticalidad del *campanile*. La torre está revestida de una piel de acero atornillada a una estructura metálica de cuatro pilares. Los cuatro lados de la torre se abaten horizontalmente formando cuatro viseras para revelar el altar y quedar flotando en el paisaje con una improvisada planta de cruz griega; los jabalcones resultantes del abatimiento de la piel remiten al esquematismo geométrico de la construcción tradicional veneciana. El interior del volumen del campanario proyecta una luz dorada sobre el altar y sobre el oficiante; en su proximidad, unos bancos construidos mediante el reciclado de postes de amarre de los canales inducen a la contemplación del paisaje filtrada por la disolución de la capilla.[3]

2.5. Smiljan Radic

El ángulo suroccidental del bosque acoge la capilla del arquitecto chileno Smiljan Radic, quien se inspiró en las devocionales *animitas*, formas de culto popular a modo de santuario que salpican caminos y espacios públicos de Chile. El volumen desarrollado por Radic provoca un importante impacto emocional mediante un espacio circular construido con ocho piezas cónicas prefabricadas y texturizadas de hormigón de cinco metros de altura al que se accede a través de una puerta que permanece semiabierta. La cubierta es transparente, abierta al cielo, de geometría cuadrada formada por dos láminas de vidrio laminado de 3’00x6’00 metros apoyadas sobre un perfil laminado de acero que emula la barra horizontal de la cruz, en tanto que la vertical corresponde a un rollizo de madera interior que simboliza la ascensión del espíritu. La propuesta elimina cualquier referencia a la escala humana para crear un espacio de encuentro íntimo y personal, alejado de la convención.

2.6. Flores & Prats

En el ángulo sur de la isla de ubica la Capilla de la Mañana, trazada en dirección norte-sur por los arquitectos españoles Ricardo Flores y Eva Prats como un muro paralelo a la directriz del camino que parte del acceso, justo antes de su encuentro con el agua. Este muro ofrece una abertura que constituye una puerta al bosque, permitiendo la posibilidad de apartarse de la ruta establecida para adentrarse en la enigmática desorientación que evoca el bosque: traspasado este umbral, los elementos naturales y construidos envuelven al visitante, permitiendo la visión de una capilla excavada en el espesor del muro cuya bóveda de cañón evoca la cubierta natural del bosque *(Fig 4)*.



Fig. 4 - Capilla de la Mañana. Flores & Prats. Fuente: María del Carmen Martínez-Quesada (2018)

Sobre este simbólico presbiterio, un óculo permite apresar el primer sol del día, invitando a la estancia y a la reflexión en una degradación de cotas y de grados de luz que permiten sentarse protegidos del sol y de la lluvia, sin imponer una posición de reunión precisa sino permitiendo múltiples posibilidades de encuentros. No está destinada a ningún culto porque la espiritualidad viene de la naturaleza. Es una construcción compacta con una superficie continua de cartón yeso color teja que fortalece un

[3] GODSELL, S. (2018), “Capilla del Vaticano”. Disponible en https://www.seangodsell.com/vatican-chapel (última consulta: 2 de junio de 2020).

aspecto sólido y primitivo, a medio camino entre un resto arqueológico, un fragmento olvidado de una construcción anterior y una capilla abierta así concebida desde el principio.[4]

2.7. Andrew Berman

Bordeando el perímetro sur de la isla, depositada en el bosque sin referencia a los senderos que lo estructuran se eleva la capilla triangular del arquitecto estadounidense Andrew Berman. Inspirada en los cobertizos, propone una pieza anónima ensamblada con materiales fácilmente disponibles para construir un refugio, una presencia indeterminada en el paisaje creada con economía de medios.[5]

El exterior está constituido por paneles de policarbonato traslúcido sobre una armazón de montantes y vigas de madera pintados de blanco que perfilan unas aristas precisas para reflejar el paisaje como una veladura lejana. La planta se abre a la laguna definiendo un porche cubierto y determinando el acceso mediante el pliegue de los planos del triángulo, generando un ámbito de reunión, un lugar bajo el arbolado con vistas a la laguna de Venecia y a la vez un espacio para la introspección. La espiritualidad queda potenciada por el revestimiento interior de madera contrachapada pintada de negro. La sección se eleva en el vértice extremo del triángulo para estirar el volumen y permitir el acceso de una luz cenital dramática sobre un asiento individual, aislado de toda referencia externa.

2.8. Francesco Cellini

Dejando atrás la Capilla de la Mañana para retomar el camino principal de acceso se emplaza la capilla propuesta por el arquitecto romano Francesco Cellini, que diseña una estructura racional y geométrica, creada a través de la intersección de dos paralelepípedos con base rectangular que tienen pocos puntos de apoyo para dejar el suelo intacto. En la macla, el elemento vertical perfora el horizontal para introducir un vacío cenital sobre el altar, compitiendo con un poderoso árbol que vincula la tierra con el cielo. La capilla está revestida exteriormente con baldosas de gres porcelánico que crean un fuerte contraste cromático con el interior reflectante, sugiriendo una relación entre los conceptos universales representados por el blanco y el negro. Los puntos de interacción física entre el lugar y los volúmenes formalmente rígidos también forman planos que crean áreas de asientos y refugio para los visitantes.

2.9. Javier Corvalán

El arquitecto paraguayo Javier Corvalán y su equipo Laboratorio de Arquitectura proponen una capilla circular nómada con un único punto de apoyo en el suelo para garantizar su carácter flotante, en la que tanto el complejo mecanismo estructural como los materiales escogidos responden a criterios de sostenibilidad y de bajo impacto ambiental. El círculo se interpreta por constituir el espacio central interior de la capilla de Asplund, siendo su techo el bosque y la bóveda celeste del cielo. El volumen principal de la capilla está compuesto por una fachada exterior inclinada definida por un círculo de madera laminada de 11’20 metros de diámetro y 3’00 metros de altura y una estructura anular interior metálica. Presenta un único punto de apoyo en el suelo a través de un trípode anclado al terreno formado por tres tubos metálicos de 30 centímetros, similar al sistema de *briccola* veneciana; el trípode cuenta con un cabezal que apoya el único brazo metálico de acero que sostiene el volumen circular de la capilla y una cruz tridimensional en el plano virtual superior. Este brazo de acero tiene un soporte que permite una carga adicional con piezas de piedra de 20 toneladas que actúan como contrapeso para garantizar el carácter flotante de la estructura. El acceso se produce únicamente por la parte más elevada, que queda tangente al camino de acceso, ya que el sector más bajo no permite la entrada a una persona, por lo que la idea convencional de puerta de entrada es sustituida por el concepto de pieza escultórica en un bosque en el que su propio movimiento detenido determina el acceso.[6]

[4] FLORES, R. PRATS, E. (2018). “Venecia 2018: la capilla de la mañana”. Disponible en: https://floresprats.com/ (última consulta: 4 de junio de 2020).

[5] BERMAN, A. (2018). “Chapel for San Giorgio Maggiore”. Disponible en: “http://andrewbermanarchitect.com/ (última consulta: 5 de junio de 2020).

[6] CORVALÁN, J. (2018). “Una capilla nómada paraguaya”, Mandu’A, nº 421. Disponible en https://www.mandua.com.py/ (última consulta: 9 de junio de 2020).

2.10. Teronobu Fujimori

El arquitecto e historiador japonés Teronobu Fujimori hace referencia a las formas típicas de una cabaña con una cubierta a dos aguas de faldones muy inclinados que organiza la fachada de acceso mediante una estrecha apertura precedida de un pronaos hexástilo de rollizos de madera. El exterior oscuro contrasta con un interior blanco y luminoso pautado por una estructura vista de madera que genera un ámbito convencional de reunión simulando tres naves iluminadas lateralmente. La cruz surge del esquematismo del esqueleto estructural para sustentar simbólicamente la cumbrera, rota por un evocador lucernario sobre el altar. Su condición alegórica queda subrayada por la disposición de elementos decorativos negros en la pared del presbiterio, que crean una misteriosa aureola alrededor de la cruz.

2.11. Norman Foster

En el extremo oriental del bosque, Norman Foster propone una circulación procesional ligeramente ascendente a través de una nave larga y estrecha pautada por tres cruces simbólicas cubiertas con una membrana similar a una tienda de campaña. Sus paredes de celosías de madera en forma de túnel facetado crean efectos de sombra rítmicos sobre una longitud de 7'00 metros y una altura máxima de 6'00 metros, precedidos de una pasarela exterior de 5'00 metros de longitud que arranca del sendero. Un altar reversible entre dos viejos árboles existentes enmarca la vista al emblemático puerto de Venecia a través de la última cruz recortada en el paisaje, solidaria al armazón estructural metálico que resuelve las solicitaciones de la capilla.

La piel está materializada a través de un sistema de listones de madera de alerce laminada con un tratamiento superficial que acelera el envejecimiento, aumentando su resistencia a los agentes externos, y permiten que la luz moteada se funda con el espacio interior, proporcionando sombra y definiendo el volumen exterior de la capilla; un sistema de mástiles metálicos y de cables de acero galvanizado entre 14 mm y 22 mm garantizan la estabilidad del conjunto. Las sillas de la capilla, también de madera de alerce, se ubican tanto en el interior como en el exterior, depositadas en el bosque, aprovechando la condición reversible del altar y acomodando el asiento al visitante para permitir una visión panorámica de la laguna. Las enredaderas de jazmín plantadas alrededor de la estructura treparán sobre ella con el tiempo, suavizando sus contornos y liberando una suave fragancia para mejorar la sensación de calma espiritual.[7]

3. NATURALEZA RELIGIOSA

Las diez propuestas arquitectónicas del Estado Vaticano para la Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia ofrecen un rico panorama de interpretaciones inevitablemente vinculadas a los dispares ámbitos culturales de origen de sus autores. Las capillas que han colonizado del bosque de la isla de San Giorgio oscilan entre la dócil contundencia material de Eduardo Souto y el extremo despojamiento de Carla Juaçaba; transitan desde la elegancia vertical del australiano Sean Godsell hasta la ruda capilla de hormigón abierta al cielo de Smiljan Radic. De las formas arquetípicas de Fujimori al simbolismo inestable de Corvalán; de la abstracción vibrante de Berman al ensamblaje geométrico de Cellini. Viacrucis construido que lleva a Norman Foster a proponer una extrema comunión con la naturaleza y a los españoles Prats y Flores a construir un muro que confina un interior luminoso que remite inevitablemente a Ronchamp.

La apuesta vaticana convierte el jardín en un rosario de piezas que, trascendiendo cualquier creencia religiosa, exploran el silencio y la meditación como lugares comunes de encuentro.

Vínculos aconfesionales que dan forma a arquitecturas para asumir la disolución de los credos religiosos desde la expresión del universo creador de sus autores.

Si la arquitectura procura la creación de lugares, en la isla de San Giorgio su búsqueda trasciende lo meramente físico para hacerse presente en el espíritu humano mediante un acercamiento intelectual y espiritual. El siglo XX provocó una enriquecedora vinculación entre liturgia y vanguardias artísticas, hasta el punto de

[7] FOSTER, N. (2018). "Capilla del Vaticano, pabellón de la Santa Sede". Disponible en: https://www.fosterandpartners.com/ (última consulta: 25 de junio de 2020).

que las sustanciales reformas religiosas que se produjeron encontraron adecuado reflejo en un catálogo de arquitecturas sacras convertidas en auténticos laboratorios de experimentación espacial. La iglesia que el Vaticano propone para el siglo XXI va más allá de un espacio para la liturgia, la oración, la misa, el himno, el dogma o el ritual; se trata de un lugar pacífico y seguro, un ámbito de encuentro multigeneracional, un lugar atractivo para la contemplación de la naturaleza que evoca la autorreflexión y la meditación.

En un siglo de reconocida laicidad, la apuesta del Vaticano va más allá de normativizar un modelo, reflejando desde las distintas sensibilidades de sus autores las incertidumbres de la religiosidad contemporánea. Disueltos los símbolos y relativizados los dogmas, las capillas huyen de los ritos litúrgicos para convertirse en verdaderos manifiestos de autor en la búsqueda de la construcción esencial de los conceptos de límite, luz, vacío y materia.

BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, A. (2018). “Chapel for San Giorgio Maggiore”. Disponible en: http://andrewbermanarchitect.com/ (última consulta: 5 de junio de 2020).

CEJUDO, S. (2010). “Cuaderno de viajes: el cementerio del bosque en Estocolmo, paisaje y memoria” en *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, nº 12, pp. 132-136.

CORVALÁN, J. (2018). “Una capilla nómada paraguaya” en *Mandu’A*, nº 421, mayo de 2018. Disponible en https://www.mandua.com.py/ *(última consulta: 9 de junio de 2020)*.

DAL CO, F., RAVASI, G., MOLTENI, E., MULAZZANI, M. (2018), *Vatican Chapels*. Milán: Electa architettura.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2002), “Recintos religiosos” en *A&V Monografías,* nº 95, mayo-junio de 2002, p.3.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2018), “En las capillas del Vaticano” en *Arquitectura Viva,* nº 205, noviembre-diciembre de 2018, p.5.

FLORES, R., PRATS, E. (2018). “Venecia 2018: la capilla de la mañana”. Disponible en: https://florespratts.com/archive/the-morning-chapel/ *(última consulta: 4 de junio de 2020*)

FOSTER, N. (2018). “Capilla del Vaticano, pabellón de la Santa Sede”. Disponible en: https://www.fosterandpartners.com/ *(última consulta: 25 de junio de 2020)*.

GIL, P. (1998), “El culto de la modernidad. Templos del siglo XX” en *Arquitectura Viva,* nº 58, enero-febrero de 1998, pp.17-22.

GODSELL, S. (2018), “Capilla del Vaticano”. Disponible en https://www.seangodsell.com/vatican-chapel *(última consulta: 2 de junio de 2020)*.

LAHUERTA, J.J. (1988), *Asplund*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. (2002), *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MAGNANI, F., PELZEL, T. (2018). Disponible en: http://www.map-studio.it/project/asplund-pavilion/ (última consulta: 25 de mayo de 2020).

MERI DE LA MAZA, R. (2019), *TC Cuadernos*. Disponible en: https://www.tccuadernos.com/blog/capilla-vaticana-souto-de-moura/ (última consulta: 15 de junio de 2020).

PALLASMAA, J. (1995), “El silencio del Norte” en *A&V Monografías*, nº 55, septiembre-octubre de 1995, pp.4-9.

PIERCONTI, M. (2019*), Terunobu Fujimori. Opere di architettura*. Milán: Electa architettura.

TRILLO DE LEYVA, J.L. (2018), *Cartas de Venecia*. Sevilla: Recolectores urbanos editorial y Colegio de Arquitectos de Sevilla.

WREDE, S. (1988), “Paisaje y arquitectura” en J.J. LAHUERTA (coord.), *Asplund*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 41-46.

PLANES Y PROYECTOS EN LA CONFORMACIÓN DE LA PROLONGACIÓN DE LA CASTELLANA

Planning ad Urban Projects in the conformation of La Castellana Extension

Silvia Herrero Alonso
Universidad de Alcalá
silvia.herrero@universidadeuropea.es

Resumen

Se plantea la prolongación del Paseo de la Castellana como resultado de la relación entre sucesivos planes y proyectos urbanos, para convertirse en eje de la nueva centralidad madrileña. Dicho ámbito y su posición, en un primer momento periférica, pero con una intención de ser dotada de fuertes cualidades urbanas desde su concepción, lo convierte en laboratorio para poder extraer conclusiones sobre resultados de la acción de las herramientas con que ha sido articulada. Si bien la confrontación entre planeamiento y operaciones urbanas puntuales se ha definido como una tendencia en la práctica urbanística desde los años 80, en la extensión del eje principal norte-sur de la ciudad, la integración de ambas maneras de entender el desarrollo, se empieza a incorporar ya desde finales del s.XIX. La influencia de ejemplos de dichos mecanismos, en el ámbito europeo, desde su inicio hasta el momento actual, lo contextualiza. La vocación singular de la pieza, a la que han contribuido también distintos agentes, se adapta y es adaptada mediante diferentes modelos de abordar la acción sobre la ciudad. La importante labor de difusión de la operación, junto con la abundancia de documentación de su narrativa, es el material básico a la hora de conclusiones sobre el peso que han tenido en su materialización. Un recorrido histórico por su evolución, añade al relato sobre su conformación, la incidencia que ha podido tener su vocación de lugar nodal en la estructura urbana de Madrid.

Palabras clave

Construcción de la ciudad central, plan y proyecto urbano, eje, Prolongación de la Castellana.

Abstract

The extension of Paseo de la Castellana, as the axis of new Centrality in Madrid is focused as consequence of the relationship between successive urban plans and projects. This area and its location (firstly peripheral in location, but with strong uban qualities from its conception) turns to be a urban laboratory where to draw conclusions on the results of the action of its articulating tools. Although confrontantion between planning and specific urban projects has been defined as a trend in urban practice since 80s, in the extension of Madrid main north-south axis, the integration of both action mechanisms is already incorporated from the end of the XIX century. The singular vocation of La Castellana Extension piece, will be adapted and adjusted (not only in its construction but also in its transformations and post-enlargement), by means of different models of urbanistic action approaches on the city. The quantity of documents that describe it, and the support of specialized press , provides this process with extra information, to draw conclusions about its relevance in the axis materialization. The historical Journey proposed through its evolution, will be complemented by including the impact of its nodal place vocation in the complete urban structure of Madrid.

Keywords

Urban centrality construction, Planning and Proyects in Urbanism, urban, Axis, La Castellana Extension project.

1. CENTRALIDAD URBANA Y SU TRANSFORMACIÓN, A PARTIR DE LA CIUDAD MODERNA

La ciudad actual es el ámbito en el que se están produciendo cada vez, en mayor proporción, -y a mayor velocidad- los procesos propios de las sociedades contemporáneas. Esto hace pensar en la oportunidad de una reflexión profunda sobre el sentido de lo urbano en el momento presente, en especial sobre aquellos lugares que han representando sus cualidades sustanciales: el centro de la ciudad.

La centralidad urbana como tema referente a lo largo de la historia de la ciudad, se ve apoyado por la amplitud de miradas relacionadas desde otras disciplinas concurrentes, la cantidad de literatura que lo refiere y la accesibilidad del campo de trabajo para su abordaje empírico.

1.1. Cuestiones de partida

En la creencia de que el tema constituye un campo complejo y con múltiples confluencias con otros aspectos urbanos; se plantea una primera aproximación a los diferentes enfoques que han participado en su definición; con la idea de poder argumentar la vigencia del concepto de centralidad en el momento actual.

Aunque se trata de un concepto muy manido, y con una definición cotidiana en el imaginario de todos los que participamos de la ciudad, cabe preguntarse si corresponde la idea tradicional con lo que podemos asimilar hoy a su realidad.

Una de las justificaciones en cuanto a la pertinencia de abordar el entendimiento de lo central, surge a partir de la observación de indicios sobre la existencia de una “nueva urbanidad” contemporánea, representada en sus espacios de centralidad de manera diferente a como ha evolucionado hasta la ciudad moderna.

El mismo estado de la cuestión es en sí difuso, ya que, aunque se trata de definir un tema que ha estado presente a lo largo de los más de treinta siglos de historia urbana; no corresponde el momento en que toma entidad singular en cuanto a su estudio, con aquel en el que se singulariza del resto de piezas urbanas.

El punto y aparte que supone buscar críticamente qué queda del concepto de centro urbano en nuestras ciudades, podría ser útil para enfrentar la práctica sobre aquellos espacios que han ostentado esa categoría hasta ahora.

1.2. La construcción del concepto clásico

Son muchas las ideas que acompañan al concepto de centralidad, y también variada y cambiante, la manera en que se han ido componiendo a lo largo de su definición: complejidad, accesibilidad, integración, singularidad, representatividad, diversidad, originalidad, referencia, sustancialidad, cohesividad, interacción, … Todos estas cuestiones y más, no son propias de todos sus momentos, e incluso no cualquier combinación o relación entre ellas, en lo referido a determinados espacios de ciudad, han conseguido integrar el verdadero sentido de lo que es un lugar central. Sin embargo, sí que parece posible rastrear un objeto concreto en la ciudad, en cada momento y situación, al que se refiere el concepto de estudio.

A menudo se ha entendido que los centros de las ciudades se componen desde un germen con significado anterior en la dinámica de la ciudad, en menosprecio de una tendencia autónoma, contenida en la formulación de nuevas ciudades contemporáneas. Sin embargo, desde los primeros ejemplos de ciudad planificada histórica, existen referencias a una voluntad en el desarrollo de piezas centrales ex-novo.

Uno de los temas-funciones componente de lo central: la localización del poder y su representación, tampoco en las primeras civilizaciones puede entenderse como inherente a lo central, a pesar de que dicha función existía singularmente en su conformación. En los primeros ejemplos de ciudades o proto-ciudades antiguas, el poder (tanto religioso como político) se entiende representativo, pero aislado de la participación urbana. Su complejización, no asumirá un grado plenamente central hasta el siglo XV. El

grado de complejidad en este componente, reflejo de sus relaciones con otros temas principales, ya en época medieval, alcanza un equilibrio convivencial de madurez con lo cívico, en lo que representaba el gobierno, tanto operativo como inmaterial, de la ciudad.

La incorporación de lo lúdico, como cuestión componente de lo central, es clara a partir del s.XIX; muy próxima ya a los primeros indicios tanto del momento álgido de los centros al modo tradicional, como del inicio de su decadencia.

La otra gran función relacionada con los centros urbanos, y parte fundamental de su evolución y últimas derivas: el comercio; arranca desde posiciones periféricas en su localización y significación. Lo comercial, visto como una de las posibilidades en que la economía participa en la ciudad, es su expresión mayoritaria hasta el momento de la revolución industrial. A partir de entonces, se transforma en actividades de servicio o representación de diversas actividades económicas.

Sin embargo, una de las aparentemente mayores enfermedades de los centros contemporáneos deriva de la segregación de usos (y la consecuente pérdida de complejidad urbana) provocada por la valoración puramente económica del suelo urbano, en cuanto a su capacidad de producción de renta, y no tanto por su valor de uso. En políticas urbanas contemporáneas, es el tema económico el que con mayor frecuencia se argumenta como activador de los espacios centrales.

Mucho se ha escrito sobre el centro como lugar de paso o cruce de caminos, incluso varias de las tradiciones relacionadas con los rituales clásicos de fundación de las ciudades localizaban en sus posiciones más accesibles y equidistantes de la mayoría de los ciudadanos y sus actividades, sus lugares más emblemáticos y representativos. Las relaciones del centro como artefacto centrífugo, en su coherencia con el completo urbano en que se sitúa, nos hace preguntarnos si no es en este sentido (en el de la accesibilidad principal), en el que se puede rastrear las capacidades futuras de los centros urbanos.

Otras funciones centrales menores: la representación, el espacio de confrontación (incluso entre ciudades), la difusión-discusión de la novedad, y la búsqueda del respiro de la ciudad en sus momentos más abigarrados; se han constituido como ingredientes de los centros: equilibrando carencias o necesidades que no ofrecía el continuo urbano.

Avanzando desde las cuestiones funcionales hacia aspectos de configuración, es el vacío como base del espacio central, una paradoja en el entendimiento de lo más denso en cuanto a actividad urbana. La pareja centro-límite, en lo que tiene que ver con el orden en el control y la definición del espacio, es un tema presente en los símbolos de las civilizaciones más antiguas, relacionado con sus espacios centrales. En este punto, merece la pena reflejar cómo, desde hace poco tiempo, las aparentemente nuevas tendencias en la definición de los lugares centrales son trasposiciones de lo central en lo periférico: así, la derivación de las grandes áreas de negocios-comerciales (CBDs, Shopping centers, …) desde mediados de siglo pasado, se traduce en lo que algunos han venido a denominar los ¿nuevos centros urbanos?.

Es a partir de la Revolución Industrial, con sus demandas de extensión derivada del incremento de población urbana, cuando los ritmos comienzan a abrir una brecha en la concepción tradicional del centro, en un punto que podría considerarse alcanzado el máximo refinamiento en cuanto a su configuración. Se empiezan a registrar, a la vez, gérmenes de lo que será la privatización de ciertas relaciones sociales en el ámbito central (como es el caso de los cafés o espacios acotados de ocio). La arquitecturización del espacio público y los lugares principales (calles cubiertas en el XIX que tendrán su deriva en los “malls” del XX) es otro de los signos que aventura el cambio en la concepción a partir de este momento. Pareciera que a partir de la ciudad moderna, el proceso principal de operación sobre los centros, se separa desde los mecanismos de adición (pautada) hacia los de transformación (más o menos radical).

Siguiendo a S. Kostoff, es de reseñar que los espacios centrales, además de incluir múltiples funciones, contienen al ciudadano como actor y espectador en actividades colectivas de manera más o menos institucionalizada.

El tiempo, pese a lo inmaterial, es otro asunto crucial en la mirada sobre los lugares centrales, sin despreciar la cuestión de la flexibilidad. Son notables los ejemplos de espacios centrales revisitados, rehabilitados y reconfigurados una y otra vez, en función de los dictados de cada momento y sin perder por ello su cualidad principal. La resiliencia, como capacidad de determinados espacios de ciudad que, a pesar de desgracias han renacido una y otra vez con vigor renovado, parece una cuestión detectable en numerosos escenarios urbanos centrales.

La diversidad, tema que en los lugares centrales de las ciudades se ha manifestado en todo su esplendor, provocando riqueza de uso y concepción en un grado mayor al que se desarrollaba en el resto de la ciudad, se transforma en su contrasentido en época contemporánea. Y es que, en un mundo globalizado donde la sobreinformación, la mezcla de actores, la eliminación de barreras de todo tipo y el acceso a mejores herramientas de cohesión, pudieran aventurar un mayor grado de complejidad positiva; la realidad nos muestra una salida aparentemente más simple, tendente a la fragmentación autista del resto de realidades y posibilidades de la urbanidad.

Derivando hacia cuestiones de política urbana, especialmente los relacionados con la gobernabilidad expresada en el corazón de las ciudades, es claro su papel representativo en este sentido. En lo que se refiere a la gestión urbana, los centros históricos tienen la capacidad de pilotar determinadas estrategias de refuerzo de otras iniciativas (incluso entendiendo su singularidad como demandante de políticas diferenciadas y diferenciadoras) y ésta es una cuestión que, a diferencia de otras anteriores, no se ha tergiversado en el paso hacia la contemporaneidad.

Lo central es, a la vez, singular y representativo de lo comunitario. El lugar donde se ofrece lo que no posee el resto de espacio urbano, y a la vez constituye el común y lo más diverso.

Dando el salto a cuestiones psicológicas, los roles cívicos aquí son diferentes. La individualidad se aparca y lo urbano es el escenario de un funcionamiento más indiferenciado en lo participativo contemporáneo. El lugar donde la ciudad ofrece todas sus posibilidades es a su vez, donde el individuo encuentra el espacio donde poder deambular sin sentido. Su trascendencia va más allá de lo meramente utilitario. La integración de la diferencia es uno de los temas perceptivos (además de funcional) esencial de la riqueza urbana en su lugar central.

> El encuentro y la concentración de lo que existe en un espacio: todo lo que puede ser nombrado y contado. La centralidad es una forma, en sí misma vacía, pero que requiere de un contenido: objetos, seres naturales o artificiales, cosas, productos, obras, signos y símbolos, personas, acciones, situaciones.(Lefebvre (1974), la production de l'espace, p.381).

El arte, como categoría añadida en la concepción tradicional de la monumentalidad en los centros, no es en sí mismo una garantía de adscripción de cualidades centrales sobre una realidad, aunque puede ser rastreado entre los mecanismos para su representación, especialmente dirigidos por miradas de tipo arquitectónico-histórico.

1.3. Búsqueda del sentido de la nueva centralidad urbana

El centro, en la actualidad, ha dejado de ser muchas cosas para destilarse hacia lugares de mera experiencia de la ciudad. Desde finales del XIX la ciudad se está convirtiendo en un icono de sí misma, abandonando la metáfora más abstracta de lo que pudiera llegar a ser. Las calles de la ciudad tienen a parecerse en cualquier parte, y con la excusa de la hibridación se están consiguiendo indiferenciaciones cualitativas, especialmente significativas en los centros.

El urbanita conserva sólo su papel de espectador, desprovisto de su capacidad como actor; dejando paso a corporaciones, gobiernos y agentes que dictan de manera finalista no sólo la forma de lo urbano, sino especialmente los mecanismos de su uso, debate y perfectibilidad.

Sin duda, el comercio –y por extensión lo económico-, es la clave de las miradas más actualizadas hacia lo que pudiera ser la herencia de los lugares centrales. Cada vez es más patente que esta función

ha ido parasitando determinados lugares y funciones en la ciudad, de manera excluyente. De las propiedades de la conceptualización clásica, la densidad de actividades y la congestión parecen subsistir en el imaginario del nuevo lugar central, incorporando altos grados de excitación y espectáculo, propios de la nueva manera de consumir ciudad.

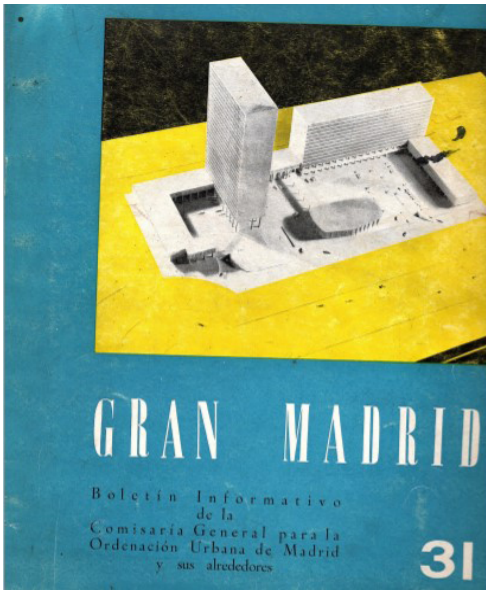


Fig. 1 - Propuesta ganadora concurso AZCA
Fuente: Publicación Gran Madrid n.31. Portada

Llegados a este punto es interesante recoger una definición que de lo central desarrolla Víctor Grüen ya en 1965, resultado de sus experiencias periféricas americanas, en las que los centros comerciales fueron una parte del experimento de creación de nuevas "ciudades" suburbanas en EEUU, con gran éxito económico. Un rasgo propio de lo central: el lugar de la diferencia, ha tendido en el último tiempo y en consecuencia, a desaparecer.

Sin embargo, en la constatación de que aparentemente nada está reemplazando lo que fue el centro de las ciudades, numerosas iniciativas urbanísticas han ido surgiendo desde los poderes públicos ("The Redevelopment of Central Areas", published by the Ministry of Town and Country Planning, 1947; "Government White Paper: Policy for the Inner Cities", 1977, …). Otras miradas más próximas al aspecto arquitéctónico-espacial, pero procurando transversalidades de interés, surgen desde la mirada post-Movimiento Moderno. En "The heart of the city", desarrollado en el VIII CIAM de Hoddesdon de 1951, se avanza sobre la radical zonificación consecuencia de posturas homogeneizadoras anteriores. Orientaciones desde lo espacial se dirigirán al rescate de la sustancia del lugar central en planteamientos exnovo.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASTELLANA

El proyecto y ejecución de la extensión del Paseo de la Castellana, representa, dentro del marco de la centralidad madrileña, un contexto en el que reflejar la visión integrada de Planes y Proyectos, a partir de finales del s. XIX, para la construcción de un emblema de este tipo de operaciones.

Entendiendo la complejidad de las dinámicas urbanas, el ámbito de estudio incorpora una visión propositiva del tema: proyectual y planificadora; con una mirada prioritariamente morfológica. Sobre el que se ha revisado, discutido, difundido y criticado distintos modelos y fases en su imaginario y ejecución. Pasando incluso a entenderse como parte de una concepción nodal madrileña a diferentes escalas.

En paralelo a la construcción de la pieza presentada, se verá también reflejada la confrontación de los conceptos de Eje y Nodo, como modos alternativos de configurar lo central, basado en:

- La accesibilidad (y el papel de las infraestructuras).
- La descentralización propia de la ciudad contemporánea: policentrismo, polarización, recentralización, ...
- Los nuevos patrones de ocio-comercio-servicios-consumo.

Son muchas las cuestiones, como hemos visto, que acompañan al concepto de centralidad. Pero muchos de ellos se encuentran referidos en las miradas sobre la construcción de la Castellana en su prolongación.

2.1. Hitos fundamentales

Un recorrido histórico por la evolución de la ideación de la Prolongación de la Castellana, parte del Plan de Ensanche de Castro para Madrid, donde se presenta el Paseo como vértebra longitudinal de la

ciudad, arropada por lo que Castro denominó -dentro de la zonificacion del plan de Ensanche- “Barrio aristocrático”; y continuando con una línea de acción urbana singular desde las primeras trazas que partían de los Prados y Recoletos. El listado de planes y proyectos, junto con los concursos planteados (no siempre ejecutados), muestran un excelente y profuso campo de reflexión sobre la ciudad de Madrid, en distintas escalas, donde la mirada que ofrecen los medios difusión y la crítica profesional (las publicaciones períodicas editadas por el COAM), han mostrado a lo largo de sus años de desarrollo.

- 1910. Proyecto para la urbanización del Extrarradio de Madrid. Núñez Granés.
- 1917. Proyecto para la prolongación del paseo de la Castellana. Pedro Núñez Granés.
- 1917. Proyecto de urbanización de la zona de ensanche de esta Villa y Corte.
- 1924. Proyecto para la urbanización del extrarradio de Madrid.
- 1925. Proyecto de prolongación del paseo de la Castellana. R.O. del directorio militar.
- 1926. Plan Extensión de Madrid (sin aprobar).
- 1929. Concurso Internacional Ayuntamiento para el Proyecto de prolongación del Paseo de la Castellana.
- 1932. Plan de Extensión de Madrid, elaborado por la Oficina Técnica del Ayuntamiento.
- 1933. Proyecto de Nuevos Ministerios. Zuazo.
- 1934-36. Aprobación de Ordenanza del Extrarradio.
- 1937. Plan General de Obras, incluyendo la prolongación de la Avenida de la Libertad.
- 1939. Plan Besteiro: Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid.
- 1945. Proyecto de Ordenación de la Avenida del Generalísimo.
- 1941-1948. Plan Bidagor para la definición urbana de Madrid.
- 1954. Concurso nacional de ideas para urbanizar el centro comercial de la Av. Del Generalísimo. Perpiñá.
- 1963. Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid.
- 1972-1976. Proyecto estación Chamartín. Corrales, Molezún y Olalquiaga.
- 1985. Plan General Madrid.
- 1993. Concurso internacional prolongación Castellana.
- 1997. PGOU Madrid.
- 1997. Proyecto Prolongación del Paseo de la Castellana. Ricardo Bofill.
- 2009. Plan Parcial de Reforma Interior. Prolongación de la Castellana. Aprobación inicial. Noviembre.
- 2014. Plan Director del API.06.03 “AZCA”.

Dos de los atributos principales en la caracterización de los centros: la mutabilidad y la accesibilidad (en su más amplio sentido), son hipótesis de partida para abordar el tema propuesto, en clave de proceso, dirigido a entender cuáles pueden ser las tendencias en su desarrollo en el Paseo de la Cas-tellana y su prolongación. En lo relativo a accesibilidad, además de configurarse en el ámbito de im-plantación de las decisiones principales de mejora de los accesos ferroviarias y estructura de movilidad de la ciudad de Madrid, hacen del ámbito de estudio, una directriz longitudinal principal que potenciar, desde un inicio, como vector principal de desarrollo madrileño.

2.2. Contaminaciones cruzadas: operaciones en paralelo

A la vez que se estaba trabajando en la definición del nuevo eje Norte-Sur madrileño, se plantean otras operaciones semejantes, no sólo en nuestra geografía, sino también (y con muy poco desfase tempo-ral) en otras ciudades capitales europeas (en varios casos, compartiendo orientación en cuanto a la reconstrucción post-contiendas).

Las principales influencias europeas serán, en lo relativo a Madrid, las alemanas, por delante de las francesas (a pesar de su cercanía geográfica, y quizás debido a aproximaciones socio-políticas).

Así, operaciones como el Plan de Berlín del 33 y el Gran Berlín de 1910, y concursos como el *Haupstadt* o la exposición «Der Stadt von morgen» (1959), en la capital alemana, ilustran este momento de concepción de grandes operaciones urbanas, más allá de nuestras fronteras. Varios de los arquitectos y urbanistas referentes, formados en esos países, contribuirán también a la discusión y definición de nuestro eje urbano.



Fig. 2 - Esquema sistema viario de ejes y anillos aprobado como base de las reformas Berlín. Fuente: Publicación RNA N.5

Más allá, otras operaciones, como la de Londres en el 42 abordando su propuesta para la reconstrucción de la ciudad, ilustran la tendencia. Y el mismo Aalto, recibirá el encargo en 1958 para redactar el Plan Regulador de Helsinki (habiendo formado parte, anteriormente, del jurado del Gran Berlín).

El mismo Bidagor, en la Revista Nacional de Arquitectura, expondrá:

- En la caracterización nacional de las ciudades, es natural que la capital, como cabeza y sede de la dirección política, tenga un papel de excepcional importancia. Así se ha entendido en el Tercer Reich, y Berlín está siendo motivo de reformas muy importantes, …
- Las reformas se orientan hacia los dos aspectos típicos en el orden funcional y en el representativo de la capitalidad, que son: Disposición adecuada por su emplazamiento, su composición de conjunto y su dignidad de los edificios públicos más representativos.
- Solución del encuentro de las comunicaciones nacionales que ligan la sede de la dirección con los miembros dirigidos.
- La idea esquemática de la solución aceptada no puede ser más sencilla. Las comunicaciones se han resuelto a base de dos grandes ejes, uno Norte-Sur y otro Este-Oeste, que se cortan en el centro de la ciudad, y próximos a este centro se han dispuesto los nuevos conjuntos monumentales. (Bidagor, P. ,1943 «Reformas urbanas de carácter político en Berlín" en Revista Nacional de Arquitectura. No 5. P. 9).

Los órganos de discusión y articulación de la práctica urbanística en Madrid, serán modelo para otras grandes ciudades españolas, como es el caso del Gran Bilbao y Gran Valencia, que iniciarán, en para-lelo con la capital, el abordaje de miradas regionales relacionadas con la gran escala en el proyecto de las ciudades y su estructura principal.

2.3. El papel del urbanismo y la arquitectura. El debate: Plan vs. Proyecto

Si bien la confrontación entre planeamiento y operaciones urbanas puntuales se ha definido como una tendencia en la práctica urbanística desde los años 80 del siglo pasado, en la extensión del eje principal norte-sur de la ciudad de Madrid, la integración de ambas maneras de entender el desarrollo, se empie-za a incorporar desde finales del s.XIX. En su evolución, planes y proyectos (y otros mecanismos

e instrumentos) se han articulado de múltiples maneras, y en base a distintas figuras más o menos es-tablecidas en cada momento.

La vocación singular de esta pieza, a la que han contribuido también distintos agentes, se adapta y es adaptada (también en su transformación y post-prolongación) a la integración de los diferentes modelos de abordar la acción sobre la ciudad. La intencionalidad principal que se le busca, desde sus primeras prefiguraciones, hacen que la difusión de su proceso de conformación, y la documentación que avala su narrativa, sea más abundante; a la hora de poder extraer conclusiones sobre el peso que han tenido en su materialización.

Rastreando las referencias en los principales medios de difusión de la operación, el binomio plan-proyecto es un campo de discusión profesional en el que se contextualiza claramente su evolución: «De lo que acabamos de decir se sigue la necesidad de que los planes generales tengan prioridad sobre los proyectos parados de urbanización". (Discurso del Excmo.Sr. Ministro de la Gobernación D.Blas Pérez González (1948) «Sesión de las Cortes Españolas del día 25 de noviembre de 1944 -ley del Gran Madrid-» en Gran Madrid).

La confianza puesta en el papel de la arquitectura, como generador de valor dentro de la operación de prolongación de Castellana, es claramente recogida por las publicaciones profesionales, contribuyendo a la valoración en términos marcadamente proyectuales, dentro de su encuadre planificador:

> En los momentos actuales se están construyendo, aparte de los NNMM, empezados antes del año 1936, cuatro edificios oficiales importantes: la nueva sede central de Sindicatos, en el paseo del Prado, de los arquitectos F. Cabrero y R. Aburto, y en la avenida del Generalísimo, el Alto Estado Mayor, del arquitecto Luis Gutiérrez Soto; el edificio del Instituto Nacional de Colonización, del arquitecto José Tamés, y la Basílica Hispanoamericana de la Merced, de los arquitectos Francisco Sáenz Oiza y Luis Laorga, situada en su zona de influencia (…)
>
> En resumen, el eje Norte-Sur, (...), se caracteriza, en estos edificios oficiales que aquí se han comentado, por una unidad de líneas horizontales, de arquitectura actual, que, a nuestro juicio, está bien inspirada, y que sería conveniente se reflejara en el resto de la zona, estableciendo una orientación y un criterio que, dentro de la ineludible diversidad de edificios a que han de llegar los distintos arquitectos que los proyecten, proporcionen unidad de estilo y establezcan las bases de la arquitectura madrileña de esta unidad del siglo XX que en ellos se inicia (Gran Madrid, 1951).

El marco urbanístico mismo, en el que se incorpora su concepción, se promociona a través de un gran Concurso Internacional, en 1929, al que acuden profesionales de referencia en la reflexión arqui-tectónica y urbanística. La misma competición de concurrencia de proyectos urbanos, viene precedida de una memoria de información urbanística de excelente calidad y detalle, demostrando la compatibili-dad entre documentación y mecanismos correspondientes a ambos tipos de orientación sobre la acción urbana.

El mismo Zuazo, como autor del proyecto «definitivo» de la prolongación, incorporará cuestiones propias de la disciplina urbanística más ortodoxa (en construcción), con un enfoque proyectual, de sesgo claramente arquitectónico: «Su anteproyecto es en este sentido un perfecto ejemplo de síntesis de las propuestas definidas por los proyectos existentes para la ciudad así como de las teorías urbanísticas de ámbito internacional» (MAURE, L. «Zuazo», 1991, en Urbanismo n.14. Pg.84-91).

Finalmente, uno de los temas que, conceptualmente acompaña a la definición del eje, es su dimensión comercial, en clave «moderna», una vez más impulsada a través del Concurso de proyectos, dando lugar a una de las piezas que demuestra más claramente su vocación central: el centro AZCA, obra de Perpiñá.

> Elemento fundamental en la organización de la zona, constituye el nuevo centro comercial que se proyecta a la izquierda de la Castellana inmediata a la Ronda. El proyecto contiene una nueva agrupación de comercio y espectáculos en el centro de gravedad de la zona residencial compuesta por la reunión del ensanche actual y el futuro para iniciar así la descongestión a fondo de la ciudad vieja, actual centro comercial. (Urbanismo -COAM-, n.2).

2.4. El papel de los medios de difusión en la representación central de la prolongación de la Castellana

La labor de las fuentes escritas y divulgativas, se une a los documentos técnicos y gráficos, como her-ramienta articuladora de la construcción y la discusión en torno al eje de la Castellana, a partir del anti-guo Hipódromo.

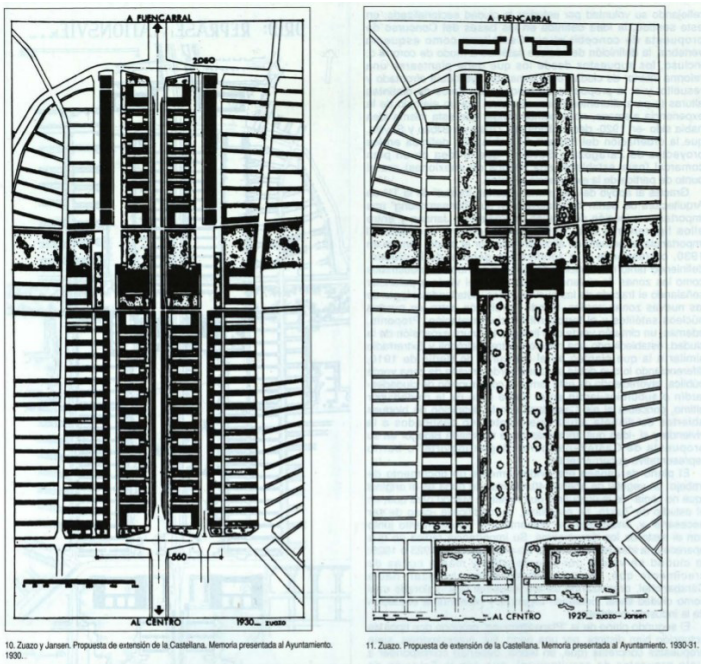
En concreto, las publicaciones periodicas especializadas madrileñas (Gran Madrid, Arquitectura, Urba-nismo y la Revista Nacional de arquitectura), dedicarán gran parte de sus páginas a describir, difundir, promocionar e incluso criticar su evolución, y sus diferentes transformaciones, desde el período de posguerra, hasta prácticamente nuestros días.

En sus reseñas, la relación con el tema de la accesibilidad a escala comarcal (enlaces ferroviarios), es uno de los temas transversales con los que se ilustra su avance y urbanización, anticipando su posi-cionamiento metropolitano que se abordará desde el planeamiento.

Múltiples referencias, algunas de tipo crónica social, se asoman a estas publicaciones profesionales, editadas por el Colegio profesional de Arquitectos de Madrid, reflejando el papel principal de la prolon-gación de la Castellana, en la construcción y reconstrucción del Madrid de posguerra:

> Y como tenemos el firme convencimiento de que, pese a elucubraciones urbanistas, expuestas en estos años pasados, la realidad será que, en muy breve plazo, y al normalizarse la vida española y madrileña, la Castellana y toda la vía axial quedará convertida en una especia de Avenida de Campos Elíseos, de París, aunque con otro perfil transversal; con edificios de gran envergadura, … (PAZ MAROTO, J., 1949. En Gran Madrid, 1949).

3. LO URBANO EN LOS PROYECTOS. LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD



10. Zuazo y Jansen. Propuesta de extensión de la Castellana. Memoria presentada al Ayuntamiento. 1930.

11. Zuazo. Propuesta de extensión de la Castellana. Memoria presentada al Ayuntamiento. 1930-31.

Fig. 3 -Zuazo y Jansen y el concurso de Madrid de 1929-1930. Fuente: Publicación Arquitectura (COAM) 1955. N303

Los arquitectos y urbanistas referentes del momento, a partir de la República y, especialmente durante la posguerra, han dejado su huella en el eje de Castellana, como ya hicieran sus antepasados desde antes de la Ilustración.

La personalización o singularización de ciertas obras que la jalonan, superan incluso su contribución a una idea más global y urbana en la que, claramente, una orientación del hecho arquitectónico al contex-to urbano ha precedido muchas de las elecciones y encargos sobre el eje norte-sur de nuestra ciudad.

En una vertebración urbana de múltiples piezas singulares, que han hecho de la operación de la prolon-gación de la Castellana un laboratorio de proyectos ¿urbanos? la operación, en global, fue incluso desde su concepción, un banco de pruebas: «En una gran proporción, el Plan de Madrid fue trabajo de investigación en un momento en que estaba en transformación la técnica del planeamiento.» (1987, “Ordenación del Extrarradio” en Urbanismo-COAM-. N.2).

Como ejemplo de una de estas piezas del plan de prolongación, pudiera tomarse el concurso de la Basílica hispanoamericana, ganada por Oiza (y de nuevo referido en la prensa de la época). Dentro de su elección como proyecto ganador, tuvo mucho que ver, revisando las valoraciones del jurado, su

definición como la opción con mayor énfasis en su oportunidad urbana, más allá de otras propuestas notables (en lo arquitectónico). Similares vocaciones urbanas se pueden rastrear en las memorias de otros proyectos representativos de la Avenida del Generalísimo (en aquel momento).

> La basílica, como uno de los elementos más destacados del conjunto, ha de influir decisivamente en la arquitectura de todo el sector de la prolongación de La Castellana. Sus líneas sencillas, la sencillez no excluye la nobleza ni la grandiosidad, más bien la acentúan, han de armonizar con las nuevas formas de construcción que caracterizarán un barrio completamente moderno [1].

Escasa discusión y difusión especializada ha sido mostrada en los últimos años sobre el posible remate o post-prolongación de la arteria de la Castellana. Su enfoque, aparentemente más generalista, se ha dirigido hacia cuestiones relacionadas, en primera instancia, al rendimiento de la operación; sobre aquellas de ideación o proyecto urbano en toda su complejidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, R. (1984). *El poder del centro.* Madrid: Alianza.

AZORÍN, F.; GEA, M. I. (1990). *La Castellana, escenario de Poder. Del palacio de Linares a la Torre Picasso*. Madrid. Ediciones la Librería.

DIÉGUEZ PATAO, S. 1991. *Un nuevo orden urbano: "El Gran Madrid" (1939-1951). Prólogo de Pedro Bidagor Lasarte.* Madrid. Ministerio para las Administraciones Públicas. Ayuntamiento de Madrid.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1990). *Urbanismo en Madrid durante la II República 1931-1939. Historia del Urbanismo madrileño.* MAP, Ayuntamiento de Madrid.

GAVIRA, C*. La configuración del eje Prado-Recoletos-Castellana (1630-1975*). Anales del Instituto de Estudios Madrileños (vol. XVIII)

GR**Ü**EN, V. (1965). *The heart of our cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure.* London. Thames and Hudson.

KOSTOF, S. (1991) *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Trough History*. Londres. Thames & Hudson.

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. (2010). *La evolución de la centralidad urbana madrileña, en AA. VV.:* Palacio de Cibeles. El edificio y la ciudad. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l´espace*. Paris, Éditions Anthropos.

MUMFORD, E. (2000) *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960.* The MIT Press, Cambridge. Massachusets,

SAMBRICIO, C. y DE TERÁN TROYANO, F. (1999) *Madrid, ciudad-región. Madrid:* Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional.

SASSEN, S. (1998) *Los espectros de la globalización. Fondo Cultura Económica.* The New Press.

SORKIN, M. (2004) *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público. El mundo es un centro comercial.* M. Crawford. Barcelona: Gustavo Gili,

TERÁN, F. (2009) *El pasado activo. Del uso integrado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad.* Madrid. Akal, Textos de Arquitectura.

TYRWHHITT, J.; SERT, J.L.; ROGERS, W.N. (1952) *The heart of the city. Towards the humanization of urban life CIAM* (a cargo de E.N. Rogers, J.L. Sert y J. Tyrwhitt). New York, Pellerini & Cudahy, Londres. Lund Humphries & Co. Ltd.

WALL, A. (2005) *Víctor Gruen - from urban shop to new city*. Barcelona. Actar.

ALCÁZAR GONZÁLEZ, ADELA. "*Planeamiento y estructura en la prolongación de la Castellana".* Ciudad y Territorio. Madrid IEAL n.1. 1982, 17-36.

CARBALLO, BORJA, PALLOL, RUBÉN Y VICENTE, FERNANDO. *"El Ensanche de Madrid. Historia de una capital."* Cap.: 3.3. El eje Recoletos-Castellana: una ubicación preferencial en una encrucijada de caminos. Editorial Complutense. UCM.

[1] Gran Madrid. [Pg. 21] .Manzana ofrecida por la Comisaría General de Ordenación Urbana de Madrid. Basílica hispanoamericana (Concurso).Ganador proyecto de Luis Laorga y Francisco J. Sáiz Oiza. Resumen de la memoria.

CIDONCHA PÉREZ, ANTONIO JOSÉ. “Las Nuevas Reglas del Juego: del Nuevo Chamartín al Santiago Bernabéu.” Actas del III Congreso nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra, 20-21 mayo 2016. Fundación Alejandro de la Sota. Pg. 190-205.

ESTEBAN MALUENDA, ANA: “*La ciudad en los medios. Urbanismo en las publicaciones periódicas españolas (1949-1968)”.* Arquitextos. 197.04 revistas año 17, oct. 2016. 122-137.

EZQUIAGA, JOSÉ MARÍA. *“La ciudad vertebrada. La construcción histórica del eje de la Castellana de Madrid.”* Rev. Geometría.

FERNÁNDEZ ÁGUEDA, BEATRIZ. *“Del límite de la urbanización al límite de lo urbano: la construcción territorial del Gran París y el Gran Madrid (1919-1939).”* Ciudades 19. 2016. 31-56.

GIMÉNEZ RICO, ANTONIO. *“(1938). Los Nuevos Ministerios”.* MADRID histórico. Madrid. N.14 (marzo-abr.2008), 84-88.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.J. Cáp. 6.1. *“Orígenes y vicisitudes de la prolongación del Paseo de la Castellana. Madrid la ciudad en que vivimos.”* Centro Regional de Madrid asociado a la UNED. Nº 8-9 (primavera-otoño 1984). Madrid.

RUEDA LAFFOND, JOSÉ CARLOS. *“Madrid en torno a 1898: información y gestión urbana (higienismo y reforma municipal)”.* Universidad Complutense. Historia y Comunicación Social. 1998, número 3, 177-194.

SAMBRICIO, CARLOS: *“Sobre el proyecto y desarrollo urbano de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX”.* Revista de la Universidad Complutense, Nº. 115, 1979 (Ejemplar dedicado a: Urbanismo e historia urbana en España), 489-500.

__“*Madrid: recuperar el centro”.* Lateral: Revista de Cultura, Nº. 35, 1997, 14.

__“*Plan de Extensión de 1929”* Enciclopedia Madrid s.XX/ Carlos Sambricio (ed. lit.), 2002,229-230.

__*“Arquitectura y urbanismo en Madrid, siglo XX”.* Madrid, tres siglos de una capital, 1702-2002, 2002, 251-270.

__*“Ideología, política y especulación urbanas en Madrid en la primera mitad del siglo XIX. El caso de Castellana”*. Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte, Vol. 3, Nº. 3, 2004,13-24.

__*“Tres valoraciones del paseo de la Castellana hacia 1860”.* Ilustración de Madrid: revista trimestral de la cultura matritense, Nº. 2, 2006, 31-36.

__*“La propuesta de Zuazo y su evolución en 1932”.* Ilustración de Madrid: revista trimestral de la cultura matritense, Nº. 23, 2012, 27-34.

__*“Hermann Jansen y el concurso de Madrid de 1929”,* Revista de Arquitectura , del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) Nº. 378 (Ejemplar dedicado a: Arquitectura 1918-1948), 2019, 57-65.

__*“A propósito de la arquitectura del franquismo. Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos”* /coord. Por Angel Urrutia Núñez, 2002, 266-272

Gran Madrid. Boletín Informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores. 1948-1955.

Revista Arquitectura. Revista Nacional Arquitectura. Publicaciones Periódicas COAM.

EL CUBO DE LA HABANA. SOCIOLOGÍA Y ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN DIÁLOGO CON LA CIUDAD HISTÓRICA

The Havana's Cube. Sociology and contemporary architecture in dialogue with the historical city

Antonio Jiménez-Delgado
Universidad de Alicante
Antonio.Jimenez@ua.es

Resumen

La Ciudad de La Habana, fundada en la actual localización en 1519, ha conservado su centro histórico en condiciones singulares. El estado actual de La Habana Vieja es, en gran medida, el resultado de políticas diseñadas bajo el paraguas de la Oficina del Historiador de la vieja ciudad. Un importante crecimiento demográfico de más de un millón de habitantes en el periodo comprendido entre 1919 y el inicio de la década de los 60 condiciona el desarrollo posterior de la urbe. La adecuación de las infraestructuras es un elemento estratégico para dar respuesta a la nueva población. En la Bahía de La Habana hoy encontramos un nuevo exponente constructivo que forma parte del waterfront de la ciudad vieja, el llamado Cubo de La Habana de 9x9x9 m. En una posición destacada emerge un cubo de vidrio sobre estructura de acero, con escala escultórica, que dialoga con los viejos edificios coloniales. Se trata de un elemento funcional con pretensiones estéticas, pero sobre todo cabe analizar el exponente arquitectónico contemporáneo como elemento de la memoria colectiva. Entrevistado el autor principal, Orlando Inclán, y analizada la obra surgen múltiples aristas para la reflexión desde el punto de vista urbano, arquitectónico, sociológico e histórico. La controversia que despierta la obra entre ciudadanía y académicos convierta al Cubo en un caso de estudio de especial interés educativo. El diálogo complejo entre lo viejo y lo nuevo abre ventanas a la reflexión del patrimonio arquitectónico y su papel social.

Palabras clave

Arquitectura contemporánea, sociología, historia, La Habana, Cubo de la Habana.

Abstract

The city of Havana, founded on the current location in 1519, has preserved its historic centre in unique conditions. The current state of Old Havana is to a large extent the result of policies designed under the umbrella of the "Office of the Historian" of the old city. In the period between 1919 and the beginning of the 1960s, an important demographic growth of more than a million inhabitants influenced the subsequent development of the city. The adaptation of infrastructures is a strategic element to respond to the new population. Nowadays, in the Havana Bay one can find a new constructive exponent that is part of the waterfront of the old city, the so-called 9x9x9m Havana's Cube. A glass cube on a steel structure emerges in a prominent position with sculptural scale that dialogues with the old colonial buildings. It is a functional element with aesthetic pretensions, but above all it is worth analysing the contemporary architectural exponent as an element of collective memory. The interview of the main author, Orlando Inclán, and the analysis of the work inspire multiple reflections from the urban, architectural, sociological, and historical point of view. The controversy that the work arouses between citizens and academics turns the Cube into a case study of special educational interest. The complex dialogue between the old and the new opens windows to the reflection of the architectural heritage and its social role.

Keywords

Contemporary architecture, sociology, history, Havana, Havana's Cube.

1. INTRODUCCIÓN

El próximo sábado toda la familia iremos al teatro, vendrá con nosotros nuestra abuela de avanzada edad. Cuando la miro vea a una señora con historia, con arrugas en la piel, con una mirada profunda y llena de personalidad, cada día la queremos más. Ella, en estos momentos resume la identidad de nuestra familia, nuestro pasado más cercano y el más lejano. A mi abuela el tiempo le ha dado elegancia y personalidad.

La ciudad de La Habana ha cumplido recientemente 500 años, sus casas y sus calles son el testimonio de un pasado intenso y apasionante. Cada exponente constructivo, resultado de cinco siglos de vida, es parte de una ciudad cosmopolita que atesora relatos de la historia compartida en un mundo globalizado desde sus orígenes.

Cuando decidimos que nuestra abuela iría al teatro, pese a su avanzada edad, toda la familia comenzamos a planearnos de qué manera la vestiríamos y la arreglaríamos para que fuera elegante y su identidad se realzara. Dos de sus nietos decidieron ser ellos los que seleccionarían la ropa y los complementos para tan señalado día.

¿Puede mi abuela ese día llevar unas gafas de sol modernas que contrasten con su indumentaria más tradicional? ¿Podemos plantearnos colores llamativos o quizá un peinado singular?

La ciudad histórica se ha visto sometida a lo largo del tiempo a intervenciones que contrastaban con lo existente. La superposición de capas, de acontecimientos históricos, son parte de una realidad incontestable. El resultado es la ciudad de hoy.

¿Qué dos premisas son necesarias y obligadas para preparar a mi abuela el próximo sábado con motivo de ir al teatro toda la familia? La primera es su identidad, que su vestimenta, sus complementos y su look ayuden a realzar quién fue y quién es hoy, es decir, que todo el mundo la reconozca y además pueda destacar su elegancia, belleza y verdad. La segunda es que las personas encargadas de prepararla la amen. Sus nietos la aman, y la aman porque la conocen y conocen su historia.

Toda intervención contemporánea en una ciudad debe ser acometida con un profundo conocimiento histórico y como resultado del amor que el equipo humano del proyecto tiene a dicha ciudad (Bellini, 1989). Tomando como punto de partida el Cubo de La Habana, a lo largo de las próximas líneas se pretende una reflexión sobre el diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre exponentes constructivos que materializan diferentes momentos históricos.

Se utiliza como fuente principal las conversaciones filmadas a pie de obra con el equipo proyectista del Diseño Urbano de la Oficina del Historiador de La Habana realizadas en abril de 2012.

¿Qué diálogo propone el Cubo de La Habana como construcción contemporánea en el contexto histórico de cinco siglos de una urbe cosmopolita y dinámica como es la ciudad de La Habana?

2. CONTEXTO DEL PROYECTO

2.1. La Habana Vieja

La ciudad de La Habana, fundada en 1514, en la parte occidental de la isla de Cuba, nace junto a la villa de San Cristóbal. Su ubicación definitiva en la costa norte, junto a puerto de Carenas, es en 1519. Recientemente se ha celebrado su V centenario.

Singulariza a la ciudad su crecimiento policéntrico, entorno a diferentes plazas, y sobre todo el hecho de poseer una bahía natural de significativas dimensiones que le otorgan la posibilidad de observar el *waterfront* de una importante zona de la ciudad desde la propia ensenada.

La Parroquial Mayor y el Castillo de la Real Fuerza constituyeron el primer espacio urbano de la ciudad y se conforma la Plaza de Armas. Así mismo fruto de mercados, comercios y otras actividades nacen la actual Plaza Vieja y la Plaza de San Francisco.

Las Leyes de Indias generalizaron una estructura para la fundación de una ciudad a partir de una Plaza Mayor y la trama urbana se debía desarrollar en forma de damero. Para entonces La Habana ya disponía de tres plazas dando lugar a un trazado urbano que se ha diferenciado claramente desde sus orígenes del resto de ciudades del nuevo mundo. Es en el siglo XVII cuando la ciudad cuenta con dos plazas más, la de la Catedral y la del Santo Cristo.

La posición estratégica de la ciudad en relación al mar y las condiciones de su bahía natural convierten en destino y refugio a galeones en un principio y posteriormente a la Flota y la Armada.

En los últimos cien años la ciudad crece demográficamente de forma significativa y se organiza espacialmente bajo un nuevo elemento que surge como rótula urbana, el Capitolio, construido en 1929 (Mestre et al., 2018).

La Ciudad de La Habana ha conservado su centro histórico en condiciones singulares. El estado actual de La Habana Vieja es, en gran medida, el resultado de políticas diseñadas bajo el paraguas de la Oficina del Historiador de la vieja ciudad. Un importante crecimiento demográfico de más de un millón de habitantes en el periodo comprendido entre 1919 y el inicio de la década de los 60 condiciona el desarrollo posterior de la urbe (Ponce Herrero, 2007). La adecuación de las infraestructuras es un elemento estratégico para dar respuesta a la nueva población.

2.2. El Proyecto Habana

El estudio del Cubo de La Habana y la documentación generada en 2012 se realiza bajo el “Proyecto Habana” de la Universidad de Alicante. El “Proyecto Habana¨constituye una estrategia de investigación en herramientas educativas para estudiantes universitarios aplicada a la conservación del patrimonio edificado y su puesta en valor, tanto en exponentes tangibles como en elementos intangibles del patrimonio cultural (Jiménez Delgado, Mestre Martí, 2015).

El centro histórico La Habana Vieja es una oportunidad como espacio de investigación para sensibilizar al estudiantado y al profesorado de la UA de la importancia del patrimonio urbano como vehículo de transmisión cultural y como herramienta educativa para la cooperación internacional. En 1996 se realiza el “diseño curricular” del proyecto en materia de gestión del patrimonio cultural como línea de investigación experimental dentro del área de conocimiento de Construcciones Arquitectónicas de la UA, que serviría para investigar en los sucesivos años hasta la actualidad.

La investigación se coordina desde el grupo de investigación AEDIFICATIO (Edificación, tecnología, investigación y desarrollo) de la UA. El “diseño” contempla como principal objetivo definir un modelo de trabajo de investigación donde el/la estudiante participe activamente en el centro histórico de una ciudad que sirve como espacio de aprendizaje e investigación y el/la docente-investigador/a realice el “desarrollo curricular” en el espacio elegido y centre su investigación en dos elementos que conforman un mismo escenario, estudiante y patrimonio cultural, utilizando la docencia como objeto de investigación. La ciudad seleccionada es el centro histórico La Habana Vieja, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982.

El caso del centro histórico La Habana Vieja en la conservación del patrimonio cultural llevado a cabo por la OHCH a través del “Plan Maestro” ha constituido el “espacio docente-investigador” donde desarrollar el trabajo de campo de medio centenar de estudiantes y profesores del área de conocimiento de Construcciones Arquitectónicas de la UA en coordinación con expertos cubanos y del CICOP (Centro Internacional de Conservación del Patrimonio). La actividad de docencia-investigación supone un modelo cuyos resultados son evaluados en periodos sucesivos.

El “Proyecto Habana” realiza actividades de investigación estableciendo un “diseño” y un “desarrollo” pensado en la formación integral del/a joven investigador/a universitario/a, con capacidad de posicionarse en las “teorías de la conservación” y constituyendo un proceso necesario para el desarrollo de capacidades de investigación analizando el patrimonio edificado de “el caso cubano”.

La dificultad de seleccionar adecuadamente el “espacio docente-investigador” supone un análisis detallado de las diferentes ciudades posibles y de la relación fluida entre diseño y desarrollo que pueden ofrecer cada una de ellas. En primer lugar, se establece el “diseño” que da pie a la búsqueda de opciones que han de ser testadas con la definición del “desarrollo curricular”. En este sentido la ciudad de La Habana Vieja ofrece una fluida relación entre diseño-desarrollo y la investigación se realiza en ella.

Con el desarrollo de un nuevo proyecto, el Cubo, de factura contemporánea, se da por primera vez en la vieja ciudad de La Habana la oportunidad de analizar el proceso de una propuesta basada en necesidades reales y que por su ubicación y diseño poseía la capacidad de ser un exponente constructivo singular.

3. NUEVAS NECESIDADES. EL CUBO DE LA HABANA

En la Bahía de La Habana hoy encontramos un nuevo exponente constructivo que forma parte del *waterfront* de la ciudad vieja, el llamado Cubo de La Habana de 9x9x9 m. En una posición destacada emerge un cubo de vidrio sobre estructura de acero, con escala escultórica, que dialoga con los viejos edificios coloniales. Se trata de un elemento funcional con pretensiones estéticas, pero sobre todo cabe analizar el exponente arquitectónico contemporáneo como elemento de la memoria colectiva.

Dicho proyecto se realiza bajo la tutela de la Oficina del Historiador del Centro Histórico. En la Habana Vieja las relaciones interinstitucionales están estructuradas alrededor de la OHCH, que actúa como eje vertebrador y hegemónico articulando la gestión local del complejo institucional formado por el Municipio, la Provincia y el Gobierno Nacional. Entre la OHCH y la municipalidad de La Habana Vieja hay una relación de complementariedad, en términos de que el Municipio se encarga principalmente de las infraestructuras de la Habana Vieja y la OHCH de las obras de rehabilitación inscritas en las estrategias del Plan Maestro. En relación con la OHCH y el Gobierno de la Provincia, lo que existe es el Plan de la Ciudad que señala las directrices y estrategias generales para esta parte importante de la urbe. Y, desde el nivel nacional, el Consejo de Estado declara al Centro Histórico como Zona Priorizada para la Conservación, en la que define las facultades de la OHCH.

La dinámica llevada a cabo por la OHCH en cuanto a la gestión integral para la revitalización y conservación de su centro histórico es un caso de estudio de gran interés no solo desde el contexto de la municipalidad, sino también como referente internacional. El proyecto del Cubo genera un punto de inflexión en la dinámica de proyectos de la OHCH.

Las necesidades concretas para una nueva construcción se centran en una singular obra de ingeniería que sirve como colector de todas las aguas residuales de la ciudad: un gran sifón que requiere de un trabajo permanente de mantenimiento por operarios cualificados. A priori las labores son manuales y en condiciones de salubridad complejas, ubicando esta actividad en un lugar de gran visibilidad y afluencia ciudadana y turística. El equipo redactor del proyecto es coordinado por el arquitecto Orlando Inclán, quién manifiesta que el reto principal se centró en resolver funcionalmente la entrada al punto de mantenimiento del colector con un elemento de 9x9x9 m. y además hacerlo dignificando, a través del diseño y la estética, la actividad que allí se desarrolla desde hace décadas *(Fig.1).*

El proyecto se inicia bajo un concurso de ideas interno entre dos equipos en la Oficina del Historiador, seleccionando al grupo compuesto por Orlando Inclán, Claudia Castillo y Arianna Martínez. Los primeros bocetos se realizan en el año 2009 concluyendo la obra en 2012, siendo un periodo de tiempo bastante corto para los habituales en Cuba, tal y como nos comenta el arquitecto Inclán.



Fig. 1 - Entrevista a los arquitectos Orlando Inclán y Claudia Castillo (La Habana). Fuente: Elaboración propia (2012)

El resultado es un cubo con materiales que rompen con el entorno edificado desde la fundación de la ciudad en 1519. El acero y el vidrio toman protagonismo en un proyecto que emerge en un entorno urbano privilegiado. El concepto de doble caja es utilizado por el equipo redactor del proyecto, donde paneles de fibrocemento a modo de zócalo quebrado ocultan parte de la segunda caja transparente realizada con vidrio. Por tanto, surgen múltiples aristas que van más allá de la función que emana de la ingeniería.

La transparencia del vidrio juega el papel de hacer visible desde el exterior la dura, diaria y difícil actividad interior. La estructura de acero a su vez colabora a facilitar la conexión exterior interior, pero sin olvidar la capacidad de resistir a los vientos huracanados que en el Caribe llegan a superar los 300 km/h.

Pretende además ser una escultura urbana de día y una "caja de luz" a modo de lámpara urbana de noche. La idea es que transmita sensación de liviandad y flote como si fuera un cubo ligero. Una caja de luz que nos hable de lo que está sucediendo abajo como elemento poético, dicen sus autores.

> Ubicado en un acceso de la Avenida del Puerto, nos encontramos con un sistema urbano degradado. Hay un cambio de función, está saliendo toda la actividad portuaria industrial de la Avenida del Puerto y esto nos creaba un escenario propicio para una intervención bien contemporánea, una intervención que marcara este punto neurálgico para la ciudad, de funcionamiento, que esta caja pudiera funcionar como una escultura urbana a nivel de ciudad que pudiera ser también un punto de reconocimiento, de educación Ambiental. Nos gusta siempre decir que La Habana probablemente es una de las ciudades del mundo, por su historia, y su arraigo a un movimiento moderno (que no ha terminado de manera natural, sino que se vio quebrado en los años 60, todavía piensa muy a partir de los parámetros de la modernidad (O. Inclán, comunicación personal, abril 2012).

Pero el proyecto, en la ciudad actual, va más allá y contempla un papel significativo en el contexto urbano. Por un lado, diferentes vías de tráfico rodado y peatonal atraviesan a izquierda y derecha el nuevo exponente constructivo, por otro lado, es visible desde múltiples puntos de la ciudad y también desde la otra orilla de la Bahía.

El concepto de *imageability* ("imaginabilidad") adoptado por Kevin Lynch (1960) nos proporciona un nuevo enfoque. Lynch define "imaginabilidad" como la capacidad de un exponente constructivo de despertar en el observador una imagen vigorosa que le ayuda a organizarse en su particular mapa mental.

4. LO VIEJO Y LO NUEVO

La nueva construcción es un nuevo elemento contemporáneo de la ciudad que dialoga con edificios con gran valor histórico *(Fig.2)*. ¿Cómo es ese diálogo?

A mi abuela le hemos puesto las gafas nuevas de sol, modernas, y observamos cómo le quedan, cómo dialogan con todo el conjunto que conforman su identidad. Evidentemente si los ojos de mi abuela y su mirada son cruciales en su identidad no cabe duda que las nuevas gafas serían un elemento innecesario. Lo importante es que la nueva construcción en un diálogo fluido enriquezca la identidad del lugar y además colabore en la memoria colectiva a poner en valor el sitio.

Para reflexionar sobre la relación entre lo viejo y lo nuevo en arquitectura, resulta interesante recrearnos en dos ejemplos muy conocidos en el ámbito global: la pirámide del Museo del Louvre y la cúpula del Parlamento Alemán.

La pirámide, construida en 1989 con vidrio y acero como materiales predominantes, es el centro de un conjunto de edificaciones con importantes elementos renacentistas. Es una construcción cuya función es facilitar la accesibilidad universal al museo en su conjunto.



Fig. 2 - El Cubo de la Habana y el Centro Histórico (La Habana)
Fuente: Elaboración propia (2012)

En el caso que nos ocupa, como en muchos otros, la construcción de un exponente nuevo frente a otro viejo con valor histórico despierta controversia. ¿Fue la pirámide del Museo del Louvre aceptada por la ciudadanía desde un principio, o bien por el contrario despertó polémica y controversia?

La cúpula del Parlamento Alemán en Berlín fue construida en 1993 con una importante estructura metálica y como material de cobertura se utilizó el vidrio, coronando el original edificio neorrenacentista. La cúpula adopta una función nueva, sirve como elemento de gran carga simbólica, visitable hasta su cima y desde donde el ciudadano puede observar la actividad democrática del parlamento y la propia ciudad. El diseño formal corresponde a una figura geométrica, la semiesfera, que históricamente está asociada a una gran carga simbólica. Podríamos poner el foco de los orígenes en la magistral Cúpula del Panteón de Roma. La diferencia sustancial es que el nuevo exponente en el Parlamento alemán no responde a una necesidad constructiva sino más bien recurre a este diseño por su “imaginabilidad”.

Si investigamos el impacto que tuvieron en la opinión pública, tanto la pirámide en la ciudad de París como la cúpula en Berlín, podemos observar que en sus orígenes no estuvieron exentas de polémicas. La ciudadanía opina y se posiciona. Cabe preguntarnos: ¿la opinión publica obedece a criterios o por el contrario se emite un juicio de valor sin previa reflexión?

Desde la posición académica parece lógico plantearse si la nueva construcción contemporánea realmente fortalece la identidad del viejo edificio y además la enriquece. En los dos casos anteriores, tres décadas después, podemos afirmar que han sido intervenciones que dialogan con fluidez y enriquecen el entorno histórico.

El Cubo de La Habana, desde el punto de vista sociológico y como intervención constructiva contemporánea que se realiza en un contexto histórico, posee gran capacidad de ser una herramienta de aprendizaje sociabilizadora (Delgado, Travaglio, Vengoechea, 2014).

Debemos ser conscientes da la dimensión sociológica de intervenciones constructivas con el carácter del Cubo de La Habana independientemente del volumen económico de la intervención. En este sentido podemos identificar muchos proyectos muy sencillos desde el punto de vista económico y con una gran controversia en la opinión ciudadana, al igual que otros de gran calado económico.

Por otro lado, en gran numero de casos se observa como este tipo de intervenciones provoca un debate más enriquecedor que las intervenciones que se limitan a la mera conservación, sin realizar innovación alguna.

Partiendo de la idea que el edificio es un documento histórico que debe ser preservado para poder ser leído y utilizado por la ciudadanía, la complejidad del proceso es mayor a la vez que se convierte en una dinámica llena de posibilidades pedagógicas.

En la mayoría de los casos se da una nueva función que se adecua a las necesidades y posibilidades actuales para poder garantizar la vida del edificio.

El proceso deintervención para la puesta en valor de un conjunto histórico, como es La Habana Vieja, debe basarse en un diseño de gestión de la intervención que garantice las siguientes fases:

- Definición de la necesidad de intervención.
- Propuesta de un proyecto integral de actuación.
- Debate público de los actores implicados.
- Definición del proyecto y ejecución.
- Entrega del edificio. Continente y contenido.
- Difusión e información de la intervención.
- Análisis de la evaluación del proyecto.

Estas fases no garantizan, necesariamente, un mayor éxito en la intervención contemporánea a realizar. Pero podemos afirmar que el debate previo a la intervención es una sólida base para la reflexión colectiva bajo criterios multidisciplinares.

5. LA CONTROVERSIA Y SU PAPEL SOCIAL A MODO DE CONCLUSIÓN

El Cubo de La Habana es una intervención constructiva con capacidad de dialogar con la ciudad histórica pero no es fácil establecer en que medida esa relación con lo existente se ve realmente enriquecida. Solo el tiempo lo sabe.

Una vez contemplado el papel funcional de la construcción debemos analizar su capacidad de convertirse en un documento cuyo papel social contemple múltiples lecturas, siendo una muy importante la capacidad pedagógica en la ciudadanía. El proyecto tiene que lograr establecer un diálogo permanente con el contexto histórico y que dicho diálogo interpele al observador. Ésta sería la capacidad pedagógica y cultural especialmente interesante en este tipo de intervenciones.

¿De qué manera se hace partícipe a la ciudadanía de forma que se genere un debate intenso previo a la ejecución, que en sí mismo sea un proceso de aprendizaje que dote al ciudadano de herramientas y criterio para evaluar la propuesta?

La participación ciudadana no suele ser un ejercicio habitual en proyectos públicos como es el caso que se analiza en la presente contribución. Esta forma de proceder, generalizada a nivel global, provoca numerosos fracasos, no llegando el ciudadano a desarrollar un sentimiento de pertenencia al lugar *(Fig.3)*.

Una vez se ha realizado el proyecto y antes de su ejecución debería ser sometido a debate abierto y público entre los actores e instituciones implicadas en el proceso. En este tipo de debate se genera un espacio temporal didáctico de fuerte producción sociológica, proceso importante que provoca dinámicas democráticas.

La “Landmarks Preservation Commission of NYC”, creada a raíz de la demolición de la antigua estación de ferrocarril de Pennsylvania, puede servirnos como ejemplo donde la población se manifestó contraria a las actuaciones de este tipo sin un debate público que madurara las diferentes intervenciones posibles.



Fig. 3 - El Cubo de La Habana iluminado (La Habana).
Fuente: Elaboración propia (2012)

La Comisión de NYC está compuesta por once miembros expertos en diferentes áreas de conocimiento y, durante el proceso de debate y valoración de las propuestas, se hacen presentes los miembros del equipo responsable del proyecto (promotor, economista, arquitecto, abogado, etc.), así como los ciudadanos que quieren participar por un interés individual o comunitario.

Lo interesante de la dinámica de la Comisión no es el resultado en sí de cada valoración de intervención sobre un bien catalogado como "Landmark", sino por el proceso que genera múltiples espacios de debate y reflexión que dan como resultado ejercicios didácticos y culturales en torno al patrimonio, poniéndolo en valor como resultado del proceso en sí mismo.

Son numerosos los casos en Europa, y en España en concreto, donde el proyecto público no es oportuno y no se ajusta a una necesidad contrastada de modo que en las últimas dos décadas hemos observado exponentes constructivos abandonados, en desuso, inutilizados con el consiguiente desgaste económico y cultural que supone.

Son estas las razones que interpelan las convocatorias de la Unión Europea actuales que obligan a justificar procesos de participación ciudadana antes de obtener una ayuda económica para desarrollarlo, siendo el caso del las actuales convocatorias EDUSI, estrategias de desarrollo urbano sostenible e integrado.

Estas estrategias comprenden los siguientes contenidos:

- Identificación inicial de problemas y retos urbanos.
- Análisis integrado.
- Diagnóstico.
- Delimitación del ámbito de actuación.
- Participación ciudadana y de los agentes sociales.
- Capacidad Administrativa.
- Principios horizontales y objetivos transversales.

El desarrollo urbano sostenible hace referencia a la mejora duradera y a largo plazo de las condiciones sociales, económicas y ambientales de un área urbana. Las ciudades son espacios de convivencia complejos donde se desarrollan procesos creativos e innovadores al igual que se producen situaciones de pobreza y exclusión, siendo cada vez más importantes los retos económicos, medioambientales, climáticos, demográficos, sociales a los que debe dar respuesta las zonas urbanas.

Toda esta cultura, con un enfoque integrado, debe ser interiorizado por los ciudadanos a través de procesos democráticos que eduquen en el debate y la contraposición de ideas ante los retos que de forma permanente se dan en el desarrollo de la ciudad.

Proyectos como el Cubo de La Habana, donde una intervención contemporánea se integra en un con-

junto histórico, generan extraordinarias oportunidades para el desarrollo de ejercicios colectivos donde la participación ciudadana se convierta en una práctica habitual.

No cabe duda que dentro de las intervenciones posibles en el contexto urbano son las realizadas en relación a exponentes patrimoniales con valor histórico las que más interés despiertan en el ciudadano y los diferentes agentes sociales. La memoria colectiva, la identidad y el sentimiento de pertenencia se convierten en factores muy relevantes en cualquier proceso de cambio asociado a nuestro pasado compartido. Podemos recurrir a un buen ejemplo si hablamos de la catedral de Notre Dame en Paris y nos hacemos algunas preguntas:

¿Podemos imaginar cómo va a ser resultado del proyecto de la nueva Cubierta de Notre Dame en París? ¿Despertará controversia en la ciudadanía francesa? ¿Porqué Notre Dame importa tanto a los ciudadanos franceses?

El proyecto contemporáneo desarrollado en la Bahía de la Habana, el Cubo, es sin lugar a dudas una oportunidad para el debate. La controversia que ha generado es común al resto de los muchos ejemplos que podemos encontrar en ciudades históricas en las últimas décadas. Lo interesante es llegar al escenario del debate con actores conocedores de la historia y que amen su ciudad.

A mi abuela ya le hemos probado varias gafas de sol modernas de gran “design”, pero entre todos hemos decidido que su mirada es más importante y debe quedar visible y accesible a sus amigos y familia por tratarse de aquello que más le identifica con su personalidad. Quizás si podemos proponer vestirla con la moderna chaqueta que su nieta ha elegido para ella. Sabe que dialoga muy bien con sus ojos.

BIBLIOGRAFÍA

BELLINI, A. (1989). *Tecniche della conservazione*. Milan: Franco Angeli.

CARBONARA, G. (2011). *Architettura d’oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo.* Turin: Utet.

EMERY, N. (2007a). *L’architettura difficile. Filosofia del costruire.* Milan: Christian Marinotti Edizioni.

__(2007b). *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell’architettura.* Bellinzona: Casagrande.

__(2010). “Costruire sulle lacerazioni. Architettura, responsabilità, economia” en FILIPPUZZI F.; TADDIO, L. (ed.), *Costruire, abitare, pensare*, Milan-Udine: Mimesis, pp. 357-368.

FRANCO, C.; MASSARENTE, A.; TRISCIUOGLIO, M. (2002). *L’antico e il nuovo: il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti*. Turin: UTET.

JIMÉNEZ DELGADO, A.; TRAVAGLIO, P.; VENGOECHEA, P. (2014). “Lo viejo y lo nuevo. Intervención en edificios históricos utilizados como sede de museo: entre la conservación y la innovación”, en RUBIO MEDINA L.; PONCE HERRERO G. (ed.), *Escenarios, imaginarios y gestión del patrimonio*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 61-68.

JIMÉNEZ DELGADO, A.; MESTRE MARTÍ, M. (2015). “Proyecto Habana como estrategia de investigación en herramientas educativas aplicada a la Conservación del Patrimonio Edificado y su puesta en valor” en GÓMEZ CONSUEGRA L.; NIGLIO O.; SAMBRICIO C. (ed.), *Conservación de centros históricos en Cuba*. Roma: Aracne editrice, pp. 813-833.

LYNCH, K. (1960). *The image of the city.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

MESTRE MARTÍ, M. et al. (2018). “El Capitolio de La Habana, geometría y proporción a través de sus planos originales”, en *EGA Expresi*ón Gráfica Arquitectónica. V. 23, n. 33, pp. 40-51.

MONEO, R. (1985a). *The Solitude of Buildings.* Cambridge (Massachusetts): *Harvard University Graduate School of Design.*

__(1985b). “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, en *Arquitectura*. Vol. 66, No 256, septiembre-octubre 1985, pp. 26-36.

PONCE HERRERO, G. (coord.) (2007). *La Habana: de colonia a metrópoli*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID).

TABOADA, D. (2011). “La importancia de los centros históricos en las ciudades contemporáneas”, en *Gestión y dinamización del comercio en centros históricos.* Alicante: Editorial Biblioteca Alarifes, pp. 8-9. h

COMO LA IMAGEN ARQUEOLÓGICA SEDUJO LOS ARQUITECTOS DE LAS CIUDADES POSMODERNAS

How archaeological imaginary seduced postmodern cities architects

Marco Lecis
Università di Cagliari
marco.lecis@unica.it

Resumen

Entre los años 70 y 80 del siglo pasado, la imaginería arqueológica ejerce un fuerte poder de seducción sobre los arquitectos: no se trata solo de una fascinación directa por las excavaciones y las ruinas reales, ni es una cuestión de querencia por rigor filológico y ciencia estratigráfica. La Arqueología se evoca como dimensión cultural y como un nuevo paradigma para el proyecto, tanto arquitectónico como urbano. Y esto no se produce en un contexto historicista, estilísticamente conservador o nostálgico: las imágenes arqueológicas se revelan un dispositivo retórico privilegiado para las poéticas más radicales, para los protagonistas del debate más avanzado sobre el futuro de las ciudades. He examinado y comparado dos episodios significativos de interpretación del dispositivo arqueológico en la época posmoderna: la idea de *Città Analoga*, desarrollada por Aldo Rossi, una idea de composición arqueológica y paratáctica con correspondencias importantes con la idea de *Collage City* de Colin Rowe y con iniciativas como *Roma Interrotta*; al otro lado he puesto la idea de artificial excavations desarrollada por Eisenman a partir del mismo '78, en el proyecto veneciano para Cannaregio

Abstract

Between the 70s and 80s of the last century, the archaeological image exerts a great power of seduction on the architects: it is not only a direct fascination with the excavation areas and the royal ruins, nor is it a matter of love for the philological rigor and the science of stratigraphy. Archaeology is evoked as a cultural dimension and as a new paradigm for the project, both architectural and urban. And this fascination does not occur in a historicist or nostalgic context: the archaeological image is revealed as a privileged device by the most radical poetics, by the personalities that mark the most advanced moments of the debate on the future of the cities. I have examined and compared two significant episodes of interpretation of the archaeological device in the postmodern era: the idea of *Città Analoga*, developed by Aldo Rossi, an idea of archaeological and paratactic composition with important correspondences with Colin Rowe's *Collage City* and with exhibitions like *Roma Interrotta*, from 1978; on the other side I have put the idea of artificial excavations developed by Eisenman in the Venetian project for Cannaregio in the same 1978

Palabras clave

Arquitectura, arqueología, postmodern.

Keywords

Architecture, archaeology, postmodern.

1. IMPULSOS VANGUARDISTAS Y SEDUCCIONES ARQUEOLOGICAS

Entre los años 70 y 80 del siglo pasado, la imaginería arqueológica ejerce un fuerte poder de seducción sobre los arquitectos: no se trata solo de una fascinación directa por las excavaciones y las ruinas reales, ni es una cuestión de querencia por rigor filológico y ciencia estratigráfica. La Arqueología se evoca como dimensión cultural y como un nuevo paradigma para el proyecto, tanto arquitectónico como urbano. Y esto no se produce en un contexto historicista, estilísticamente conservador o nostálgico: las imágenes arqueológicas se revelan un dispositivo retórico privilegiado para las poéticas más radicales, para los protagonistas del debate más avanzado sobre el futuro de las ciudades.

De hecho, desde la primera modernidad, a pesar de las influencias futuristas que pretendían romper con el pasado, la imaginería arqueológica sigue siendo una referencia poderosa y recurrente, incluso en las narraciones de los líderes del debate vanguardista. Sin ir más lejos, en 1923, el mismo Le Corbusier construye las páginas más provocadoras de su manifiesto programático, *Vers une architecture*, combinando templos antiguos y automóviles. Sin olvidar que el primer ensayo de la sección del libro titulada *Architecture* está dedicado a la *leçon de Rome*. En 1934, pasados apenas diez años, el joven racionalista Terragni diseña el *palazzo littorio*, quizás su obra más ambiciosa: el *palazzo* surge al lado de una nueva autopista que atraviesa el centro antiguo de Roma, justo a los pies del Coliseo. Precisamente la relación entre arquitectura racionalista y ruinas es el tema portante de la primera versión del proyecto (la *Soluzione A*), como se argumenta explícitamente en la memoria que acompaña a la propuesta. Después del 'trauma' romano del concurso del '34[1], en Italia, la dialéctica entre modernidad y preexistencias históricas se convierte en un eje característico del debate de la posguerra, adquiriendo cada vez más importancia, hasta ocupar el primer plano en los años 70 y 80: son estas las décadas en las que se consuma la crisis del paradigma moderno con sus prematuras represiones.

Críticos muy diferentes como Paolo Portoghesi o K. Michael Hays coinciden en interpretar la dialéctica entre tradición y Movimiento Moderno en términos psicoanalíticos, atribuyendo al choque en cuestión una tensión irracional y una prepotente proyección imaginativa. Al investigar la resurgencia de las imágenes arqueológicas en época posmoderna, he considerado interesante emplear como dispositivo analítico la temática de la persistencia del deseo y sus represiones. No lo hago para volver a esquemas lacanianos ya obsoletos, sino para poner en justo relieve la intensidad con que algunas figuras antes olvidadas emergen con ímpetu, siendo acogidas como referencias centrales, como potentes claves interpretativas. Insisto en que no estamos ante de una simple inversión de términos: al igual que en siglos pasados - incluso antes del Renacimiento - la figura arqueológica mantuvo su poder de seducción a lo largo de todo el siglo XX, atravesando en trayectorias oblicuas la cultura moderna y sus expresiones más intransigentes.

A pesar de la voluntad de reducción hasta un nivel técnico-práctico casi tautológico, de los intentos por anular su espesor semántico, el objecto moderno no perdió su complejidad y su aspiración *transtemporal*. Con la caída de los imperativos modernistas, fueron precisamente estos aspectos que de golpe ocuparon el primer plano: tanto en el diseño de edificios singulares, como en las imágenes generales de las ciudades. Retornó la fascinación para una arquitectura como objeto cultural i histórico articulado, resultado de un largo proceso de elaboración formal. Críticos y proyectistas se mostraron siempre más atentos al reconocimiento y la explicitación de las diferentes fases de aquel proceso: fases que, a poco a poco, empezaron a adquirir interés por sí mismas. En la época posmoderna este tipo de fascinación se presentó con gran fuerza, casi explotó al haber sido censurada durante tanto tiempo. Según un mecanismo conocido por la psicología, esa sugestión gozó de una extraordinaria inercia y fue interpretada mucho más allá de sus meras consecuencias racionales. Hoy las imagenes hiper-teóricas y ultracitacionistas de las arquitecturas de aquellos años se consideran obsoletas y estériles. No obstante, quizás sea útil volver a investigar por separado algunos de los muchos dispositivos intelectuales que se produjeron por aquel entonces. Hoyen día, superado el trauma y con mayor discernimiento, esas mismas herramientas podrían revelarse útiles para superar la condición, epidérmica y refractaria a cualquier elaboración teórica, que a menudo encontramos en nuestras ciudades contemporáneas.

[1] El concurso para el *Palazzo Littorio*, en su primera fase de 1934, será un fracaso. Mussolini, que había insistido en que su *Palazzo* estuviera delante el Coliseo, no consideró satisfactorias ninguna propuesta y las polémicas que siguieron a la competición acabaron por dividir el frente de los jóvenes racionalistas italianos. Sobre el concurso del 1934 y los arquitectos modernos véase LECIS, M. (2009). *Il paesaggio dei Fori e gli architetti moderni*. Florencia: Aion Edizioni.

2. ROMA: LA CIUDAD COMO COLECCIÓN DE FRAGMENTOS

Es interesante volver entonces a Roma, a pocos pasos de la *Via dei Fori Imperiali* donde Terragni imaginó su gran *palazzo*. En mayo de 1978, en los mismos días en que el terrorismo golpea al corazón la ciudad y la Republica italiana, se estrena en el espacio de los *Mercati Traianei* la exposición *Roma Interrotta.* Giulio Carlo Argan, alcalde de la ciudad desde 1976, presenta el evento con estas palabras: "Nessun progetto (…) ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato". En aquellos años el área arqueológica central de Roma pasa de ser un obstáculo a la expansión urbanística de la ciudad en convertirse en un su enfoque imprescindible. Carlo Aymonino, *Assessore agli interventi del Centro Storico* de 1981 a 1985, promueve una secuencia de iniciativas para el rescate de la parte más antigua de la ciudad: así la Roma histórica, después de mucho tiempo – diríamos desde la apertura de la *Via dell'Impero*, en 1932 - vuelve al centro del discurso sobre la evolución de todo el conjunto urbano.

Presentando aquella experiencia en 1990, Aymonino pone de relieve como

> lo slogan da noi lanciato come sfida 'fare del ritardo storico l'occasione per il progresso futuro di una capitale diversa' non significasse affatto realizzare alcuni restauri di monumenti (…) ma (…) al contrario realizzare l'intero Progetto centro storico con un programma di investimenti, pubblici e privati, superiore di gran lunga a tutti i precedenti (…) realizzare la sfida, nuova e fino ad oggi unica in Europa, di fare di Roma una città capitale diversa da tutte le altre, proprio rivendicando l'originalità della sua storia e della sua struttura urbana (Aymonino, 1990: 6).

Tanto Aymonino como Argan, aunque se expresen con fórmulas de impacto mediático, utilizan una imagen temporal suspendida, construida a través de una inédita conmistión de futuro, presente y pasado. Curiosamente, la narración publica de la política del desarrollo urbano no se apoya en imágenes futurísticas, sino en una idea de *Memoria* (el propio Argan usa la mayúscula), invirtiendo la perspectiva consueta. Es el reflejo de un cambio cultural en el debate sobre arquitectura y ciudad, aunque, por supuesto, la influencia de un lugar como Roma sea determinante.

El nombre de la exposición de 1978, *Roma Interrotta*, es inspirado por una sección de la revista de arquitectura *Controspazio* tenida por Luciano Patetta y titulada *L'architettura interrotta*. Patetta proponía proyectos que no habían conseguido salir del papel: "il cui irrealismo è insieme denuncia dell'impotenza in cui l'architettura è forzata e allusione a una realtà alternativa" (Patetta, 1969: 44). A parte la referencia a *Controspazio*, la idea de una Roma interrumpida alude más bien a una ruptura en su evolución urbanística: un salto, cualitativo y cuantitativo, que separaría el desarrollo orgánico de la ciudad hasta principio del siglo XIX de la caótica expansión posterior. Centro de la exposición es la planta de la ciudad grabada por Giovanni Battista Nolli: una gran lamina de 176 por 208 centímetros que 'fotógrafa' Roma en 1748 con inédita precisión y gran sensibilidad. En la historia de las plantas de Roma, la *pianta* del Nolli destaca por la descripción minuciosa de muchos monumentos y por describir la espacialidad interior de las manzanas histórica. El intento programático de la exposición se pone de manifiesto al no proponer un proyecto en la Roma real, sino una intervención en la *pianta* del Nolli, la Roma congelada en su condición de mediados del siglo XVIII. Si bien condicionada por un sentimiento generalizado de nostalgia, la operación de 1978 no tiene una intención meramente consolatoria: su provocación mira hacia el futuro. Los promotores consideran que un correcto desarrollo urbanístico haya de apoyarse en los elementos estructurales a los que la ciudad fue fiel hasta su expansión moderna. Como se ha visto, las premisas de la exposición juegan con la idea de suspensión temporal, la inversión de futuro y pasado, y esto produce una cierta impresión de ambigüedad. Aunque compuestas en los marcos de las doce cuadriculas del Nolli, las propuestas forman un conjunto ecléctico de calidad inconstante. Entre ellas encontramos provocaciones conceptuales, meditaciones metalingüísticas, montajes arquitectónicos autobiográficos, hasta llegar a proyectos realísticos.

La planta del Nolli no tiene un carácter especificadamente arqueológico, pero, al retratar Roma y sus alrededores, las antiguas ruinas juegan seguramente un papel importante en su entramado. Más allá de la presencia del Coliseo o de las termas antiguas, es la actitud general la que proyecta un aura arqueológica sobre la operación. Roma, con sus monumentos clásicos, ejerce su influjo y eso es

evidente solo considerando el lugar escogido para instalar la exposición. Sin embargo, el elemento más revelador en este sentido es el dispositivo formal compartido por organizadores y participantes: el montaje paratáctico, la fascinación por la colección de fragmentos. Tal referencia, derivada desde los *antiquaria* renacentistas y neoclásicos, se convierte al final del siglo XX en una herramienta proyectual inusitadamente polémica, capaz de ofrecer una imagen fuerte y contundente que oponer al ideal urbano contemporaneo. La crisis del paradigma moderno encuentra en la referencia arqueológica un antagonista sorprendentemente amenazante i el propio imaginario de las ruinas sale de su especificidad histórico-filológica para ocupar un lugar inédito en el debate más avanzado.

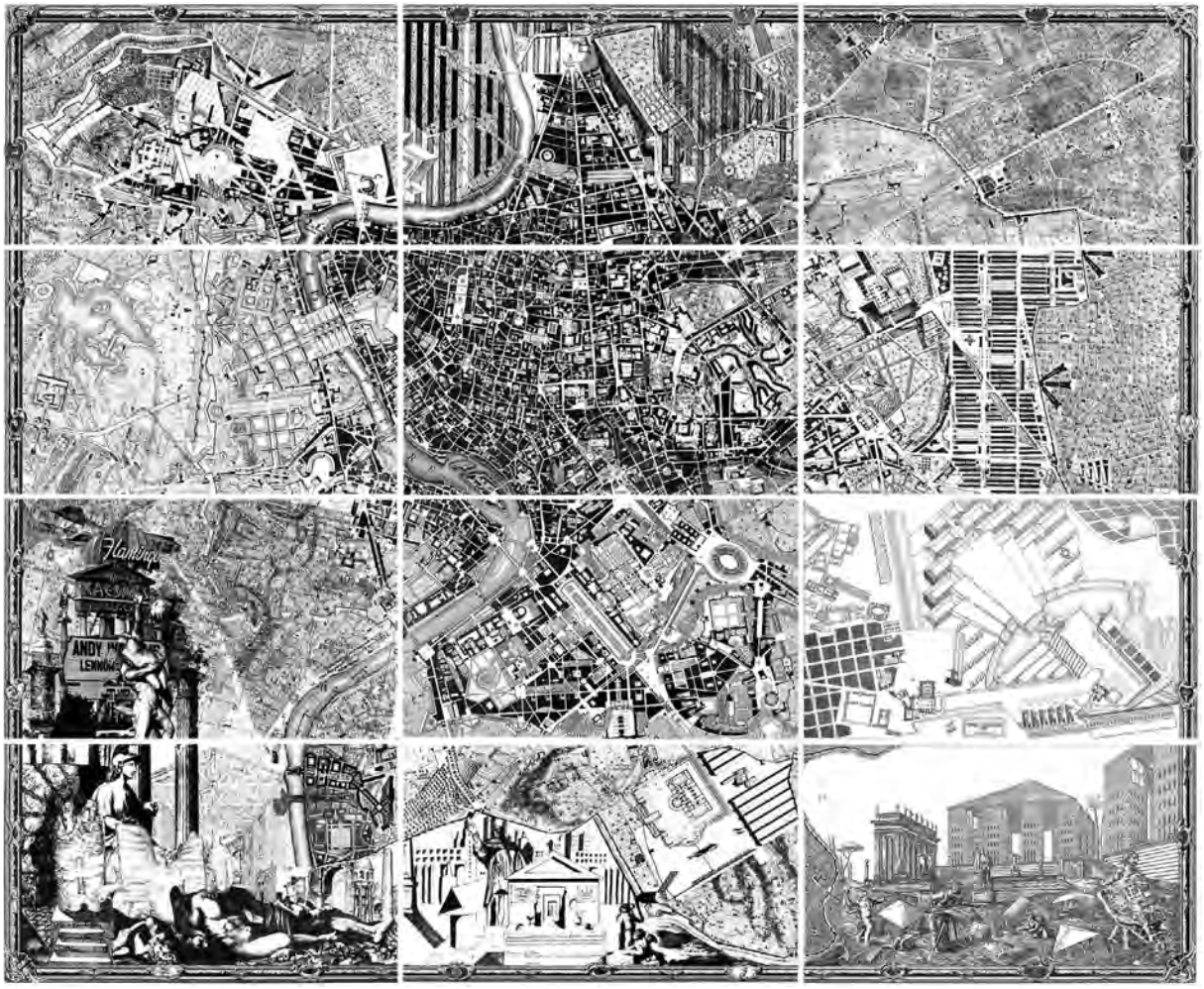


Fig. 1 - Roma Interrotta: el panel con todos los proyectos superpuestos a la Pianta del Nolli (1748).
Fuente: (1978) Roma interrotta. Roma, Officina edizioni, pp. 8-9.

La contribución del teórico de la arquitectura Colin Rowe a *Roma Interrotta* es un trabajo compartido con Peter Carl, Judith Di Maio y Steven Peterson. La propuesta interesa un sector privilegiado de la *pianta* del Nolli, la parte meridional del área arqueológica central que comprende Palatino, Aventino y Celio (con prominencias monumentales como el Palacio de los emperadores, el Circo Máximo y el Coliseo). El grupo superpone a la campaña libre de edificaciones - escrupulosamente detallada por Nolli - una secuencia urbana densificada, definida por medidas y configuraciones típicas de la decimonovena expansión de la ciudad. La propuesta se apoya en un largo texto, una intricada ficción histórica de tono explícitamente irónico, con referencias a nombres reales y personajes célebres, que especula sobre posibles intervenciones que nunca tuvieron lugar.

En la lámina propuesta por Rowe los elementos arqueológicos, referencias canónicas de la historia de la arquitectura, pierden toda componente pintoresca, para convertirse en nudos y enfoques de una ciudad

burguesa de ficción, una ciudad en polémico contraste con el real desarrollo de Roma. Escribe Rowe:

> Uno fra gli scopi è quello di estrapolare dal Nolli una Roma che avrebbe potuto essere e non fu… ci scusiamo con le ombre del cardinal Albani, di Giuseppe Valadier, di Napoleone e della Regina Margherita (…) abbiamo cercato di fare una Roma plausibile (…) che appartenga alla categoria di quelle impossibili ma attendibili (…) un frammento della città atto ad apparire non più che un'estensione 'naturale' della Roma 'antica' del Campo Marzio… una città che rappresenta un insieme di intenti anziché (…) la manifestazione (…) di una idea (…) onni-coordinatrice e immediatamente evidente (Rowe, Carl, Di Maio, Peterson, 1978a: 152).

El paso y la estética de la Roma de principio del siglo XIX son considerados por los autores una condición 'natural', es decir, más que mimética o nostálgica, racional y lógica, respetuosa de una evolución a escala del hombre. Es curioso quizás que semejante propuesta corresponda de un modo tan inmediato a un específico referente histórico: en el ámbito de la exposición puede que sea parte del juego, pero hay que subrayar como en estos mismos años una corriente tradicionalista del *urban design* - esa sí abiertamente conservadora y nostálgica – se tomaba a pie de letra la operatividad concreta de aquellas referencias estilísticas. En manos de Rowe, considerando la complejidad y riqueza de sus análisis críticos, una solución tan determinista parece modesta.

En el mismo 1978 el crítico ingles publica, junto con Fred Koetter, el texto programático *Collage City*[2]. La propuesta romana parece en perfecta continuidad con el libro: no solo porque la reconstrucción de una posible decimonovena Roma, con su fragmentación y superposición, constituya una aplicación de su contenido, sino porque la ciudad italiana, y en concreto su paisaje arqueológico, tiene un papel importante en la iconografía del libro editado por el MIT. En sus páginas hay muchas imágenes de Roma y entre ellas destaca una serie entera dedicada a una de sus reconstrucciones arqueológicas modernas: el modelo de la Roma imperial realizado por Italo Gismondi entre los años 30y 50 del siglo XX. En *Collage City* se puede leer:

> Imperial Rome (…) with its more abrupt collisions, more acute disjunctions (…) illustrates something of the 'bricolage' mentality at its most lavish (…) Rome (…) is here offered as some sort of model which might be envisaged as alternative to the disastrous urbanism of social engineering and total design (Koetter, Rowe, 1978: 106).

El volumen de Rowe y Koetter proporciona una de las imágenes de la ciudad posmoderna entre las más potentes y afortunadas: no se trata de la prefiguración de un paisaje urbano a por venir, sino de una erudita colección de fragmentos de ciudades del pasado, una composición intelectual y literaria basada en la idea de montaje de diferentes cronologías. De esta manera se entiende bien como Roma, con sus imágenes sintéticas como la *Pianta* del Nolli, el *Campo Marzio* piranesiano o incluso la maqueta de Gismondi, pude ser considerada por Rowe una referencia central y un influyente arquetipo.

Juntos con Rowe, son invitados a la exposición romana otros protagonistas del debate arquitectónico: entre ellos Robert Venturi, Michael Graves, los hermanos Krier, James Stirling y Paolo Portoghesi. También forma parte del grupo Aldo Rossi[3]. La propuesta del milanés tiene que ser considerada entre las menos desarrolladas y más extemporáneas: seguramente es menos meditada que las elaboradas modelaciones urbanas dibujadas por Rowe. Como en el caso del crítico inglés, también Rossi interviene en un sector de la *pianta* del Nolli casi vacío de edificaciones, donde, en medio de los campos de cultivo, se impone la ruina monumental de las termas Antoninas. El punto de partida del proyecto es precisamente la perfecta geometría cuadrangular del antiguo recinto: sus ejes son proyectados hasta definir una faja construida con volúmenes regulares dispuestos en series paralelas. En la parte meridional de la nueva instalación, en el centro de una gran plaza, es colocado el *Monumento ai partigiani*, ya realizado por Rossi en la década precedente en Segrate, cerca de Milán. En una esquina de la lámina, una perspectiva con motivos arquitectónicos rosianos ocupa el lugar de la cabecera original del Nolli. Curiosamente, la propuesta de Rossi, aunque elemental, no es una composición abstracta o conceptual,

[2] El volumen hubiera sido anticipado por un artículo con el mismo título aparecido en *Architectural Review* en 1975: ROWE, C., KOETTER, F. "Collage City" en *Architectural Review*, no. 942, 1975, pp.66-91.

[3] Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento e refrigerazione auso dei nuovi impianti balneari per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati. Propuesta elaborada por Aldo Rossi con Max Bosshard, Gianni Braghieri, Arduino Cantafora, Paul Katzberger.

como la parte ilustrada en dicha perspectiva: dejando al lado el detalle auto-referencial del monumento de Segrate, las nuevas piezas, todas orgánicamente definidas por una ley geométrica continua, tienen apariencia de solución concreta con escasa pretensión icónica. Más que como provocación intelectual, la propuesta se presenta cual solución realista, y con perfil relativamente discreto. Desde este punto de vista se trata de una entrega poco en sintonía con el espíritu provocador de la iniciativa, y esto a pesar de lo mucho que la filosofía de *Roma Interrotta* debe a las teorías de Rossi.

Rossi y Rowe son dos de los teóricos de la arquitectura de mayor proyección en el debate que marca la ruptura con el Movimiento Moderno. Rowe, con su idea de *transparency* y sus estudios sobre las raíces clásicas de los edificios vanguardistas, fue crucial para el desarrollo de una percepción del objeto arquitectónico como conjunto complejo, dotado de profundidad formal y semántica. Una dimensión que puede definirse como 'arqueológica' y que se enriquece y se expande con las prefiguraciones de *Collage City*. Rossi, en 1978, ya había madurado los caracteres más sobresalientes de su poética, dando forma a una serie de arquitecturas cuya dimensión fragmentaria y arqueológica es enseguida subrayada por la crítica. Pero, contrariamente a premisas tanto radicales, al enfrentarse a la Roma del Nolli, tanto el inglés como el italiano parecen compartir un enfoque realista y poco conceptual. Eso se evidencia precisamente al analizar el papel que reservan a las ruinas: los monumentos arqueológicos non son tratados como excepciones capaces de introducir dimensiones literarias o fantásticas, como elementos críticos y rompedores del orden de la cuidad: son acogidos como parte integrante en una continuidad urbana de tono medio. Se presentan así insertados, con relativa indiferencia, en configuraciones canónicas premodernas. Una tal actitud resulta aún más evidente si se confrontan los dibujos de Rowe y Rossi con otras propuestas presentes en la exposición: por ejemplo, con los montajes enfáticos de Michael Graves o James Stirling. Este último, alumno de Rowe en los años cuarenta, se revela en Roma como un intérprete de las teorías del bricolaje más contundente que su maestro.

3. VENEZIA: MORFOLOGÍA URBANA, CAPRICCIO Y ARQUEOLOGÍA DE FICCIÓN

Pocos después de la inauguración de la exposición romana, se pone en marcha en otra ciudad italiana una iniciativa similar que tendrá parecida proyección internacional. La ciudad es Venecia: otro mitificado casco antiguo de la península que viene utilizado como punto de partida para nuevos paradigmas urbanos. A primeras, la naturaleza de la ciudad lagunar parece impedir que la imaginería arqueológica juegue papel alguno; al contrario, e inesperadamente, será un proyecto que se autoproclama 'arqueológico' a revelarse como el más impactante.

La sintonía entre evento romano y veneciano, evidente por fechas y temáticas, se refleja también en el hecho de que comparten algunos protagonistas: en julio de 1978 el *Istituto Universitario di Venezia*, por entonces dirigido por Carlo Aymonino, promueve, en colaboración con el Ayutamiento, un seminario internacional de proyectos arquitectónicos. El objetivo de la iniciativa es definir propuestas de intervención en el área de Cannaregio, el *sestriere* situado al lado de la 'puerta' moderna de la ciudad, la estación de Santa Lucia. Entre los invitados está Aymonino acompañado por otros profesores del IUAV: Gianugo Polesello, Valeriano Pastor, Luciano Semerani, Gino Valle y, otra vez, Aldo Rossi. Participa también un grupo de arquitectos extranjeros: los 'neoyorquinos' Raimund Abraham, Peter Eisenman y John Hejduk y los europeos Rafael Moneo, Bernhard Hoesli y Oswald Mathias Ungers. En 1980 los resultados del seminario son presentados en una exposición en Venecia y se publican en un volumen editado por Francesco Dal Co. Si en Roma el ejercicio proyectual, por su carácter meditativo, debió tener lugar en superposición con la *pianta* histórica de Nolli, el desarrollo urbano prácticamente atrofiado de Venecia permite evitar mediaciones: la operación puede actuarse concretamente en la ciudad real. La Venecia de 78 - como la Venecia de hoy en día - garantiza secuencias espaciales a escala humana, medidas y matices matéricas en perfecta contraposición con los caracteres de las ciudades modernas. La elección de la *Serenissima* es de entrada programática y coloca cualquier intervención del lado antimodernista. Serán justamente las diferentes declinaciones de esta antinomia las que confieran más o menos interés a las propuestas.

Un año y medio antes del seminario de Cannaregio, en diciembre de 1976, Aldo Rossi publica en el número 13 de *Lotus International* un dibujo que ya había presentado en la bienal veneciana el verano

anterior. Es la lámina *La Città Analoga*. El montaje, quizás por su resistencia a cualquier interpretación lineal, se convertirá pronto en una de las síntesis más icónicas de las teorías del milanés. En el texto que la acompaña Rossi se refiere a Venecia y habla de una pintura de Canaletto en la que:

> attraverso uno straordinario *collage*, si costruisce una Venezia immaginaria impiantata su quella vera (…) la costruzione avviene mediante progetti e cose, inventate o reali, citate e messe insieme, proponendo un'alternativa al reale (…) questo quadro ha un significato storico-politico importante; ed è un significato progressivo. Venezia si pone come la città analoga della repubblica veneta e di una più vasta nazione moderna (…) sarà d'altra parte il destino dell'architettura palladiana (Rossi, 1976: 5).

El componente progresivo y anti nostálgico del dispositivo utilizado por Canaletto es objeto de aún mayor exaltación por Tafuri en las paginas siguientes de la revista:

> La 'chiarezza' del Canaletto è altrettanto distruttiva (…) del 'furor' spaziale di Piranesi (…)Canaletto smonta e ricostruisce, a partire da oggetti 'antiveneziani', come le architetture di Palladio. La sua è una 'negazione determinata', che accoglie ed evidenzia una rimozione collettiva (Tafuri, 1976:10-12).

La *Città Analoga* de 1976, con su doble pintado por Antonio Canal, ilustran una nueva idea de ciudad radicalmente contrapuesta al mito de la metrópoli funcionalista. A finales de siglo la nueva propuesta para ciudades futuras es una imagen antigua, arqueológica. Esa connotación arqueológica no es obvia y necesita quizás de algunas explicaciones: tanto la gran lámina de *Roma Interrotta*, como aquella de la *Città Analoga*, no pretenden representar ningún momento histórico concreto de los paisajes que ilustran; utilizan fragmentos de tiempos pretéritos para llegar a una nueva configuración, una imagen que no es real - nunca lo ha sido, ni antes ni ahora - un palimpsesto elaborado desde la imaginación. Dicho componente fantástico no es escapista ni decorativo, sino polémico y resultará capaz de poner en crisis las estructuras culturales que presiden a la transformación de la realidad urbana de su época. La dimensión arqueológica se desmarca de cualquier exactitud filológica, de una positivista reconstrucción científica del pasado. Es una dimensión cultural parecida a la *archéologie du savoir* preconizada por Michel Foucault: al desvelar elementos prácticos y culturales que determinaron una condición real, se intenta llevar a cabo una acción de contraste y desmitificación de la misma.

Volviendo a Rossi, esa referencia arqueológica implica también otro plano exegético. Ezio Bonfanti puso el acento desde principio sobre un componente arqueológico del lenguaje elaborado por el milanés. En referencia a la naturaleza formal de sus composiciones hizo constar cómo estaban constituidas por fragmentos compuestos de manera paratáctica, igual que los restos de las ciudades antiguas (Bonfanti, 1970: 19-28). La *Città Analoga*, si bien no alude a ningún lugar o elemento propiamente arqueológico, puede ser considerada la máxima expresión y síntesis de la estrategia compositiva descrita por Bonfanti. También para el seminario de Cannaregio, Rossi adopta una la estrategia de intervención por fragmentos, por partes separadas y dotadas de autonomía[4]. En verano 1978 la configuración final aparece menos intensa, menos piranesiana que en la lámina de 1976: tres elementos lineales a la gran escala, rígidos i paralelos entre ellos, reconfiguran las relaciones entre las estrechas *calli* y los *campi*. Uno de los elementos lineales sierra el espacio dejado libre por la eliminación de la estación moderna: es el edificio más definido de la propuesta y corresponde a un muro monumental que marca el frente hacia el Canal Grande. Entre las piezas mayores se colocan episodios arquitectónicos singulares: el conjunto histórico del ex *Macello Comunale* (G. Salvadori, G. B. Meduna, 1848), utilizado como nuevo puerto; una copia del *Fondaco dei Tedeschi*, provocativo *objet trouvé* recontextualizado; un nuevo edificio con tres patios. Francesco Dal Co, comentando la exposición, indica precisamente la naturaleza compuesta del proyecto como elemento relevante y prueba de una evolución en la poética de su autor:

> una inclinazione letteraria costituisce il sottile legame (…) tra il progetto di Aymonino e quello di Rossi: (…) di fronte al problema di immaginare la propria fantasia a confronto con Venezia, dimostrano chiaramente di privilegiare la coerenza con la propria biografia (…) sulla strada del superamento della propria primitiva semplicità geometrizzante a favore di un sempre più coinvolgente interesse per le tecniche del montaggio (Dal Co, 1980: 24).

[4] Juntos con Rossi trabajan al proyecto los colaboradores Giulio Dubbini, Aldo De Poli y Marino Narpozzi.

La incorporación de arquitecturas preexistentes, la inserción de citas literales y la combinación de piezas acabadas son entonces herramientas presentes en la *Città Analoga* que se vuelven a utilizar en la propuesta veneciana. Menos impactante y abstracto de la lámina del '76, el proyecto para Cannaregio se desarrolla todavía aplicando el mismo procedimiento 'arqueológico'. En su declinación concreta, la *Città Analoga* pierde en densidad y adquiere referencias reales y practicas: hay que hacer constar cómo la estrategia proyectual pueda producir una propuesta realista, no solo una provocación intelectual.

En su conjunto, todos los proyectos de Cannaregio aparecen mejores, más estimulantes y elaborados que los bocetos poco más que conceptuales expuestos en Roma. Resultan notables en este sentido los proyectos de Hejduk y Polesello, que se alejan del intento de reinterpretar los patterns de la morfología urbana existente e introducen un salto de escala y de imaginación. Como se ha anticipado, el componente arqueológico parece jugar un papel mínimo, legitimado quizás solamente en referencia a un palimpsesto urbano de larga duración. Pero, en contra de todas las expectativas, es precisamente el paradigma arqueológico el que termina siendo protagonista y es Peter Eisenman, antiguo discípulo de Rowe, quien da el salto imaginativo más audaz.

Muchos de los participantes al seminario incorporan la imagen del hospital lecorbusieriano en la presentación a escala urbana de la propuesta final. Y esto a pesar de que la arquitectura del maestro suizo no pudo hacerse realidad. En la mayoría de los casos dicha incorporación es poco más que ornamental, pero Eisenman pone la obra no realizada en el centro de su estrategia, señalándola explícitamente como premisa 'arqueológica' del proyecto. Fieles a la lección de su mentor, desde finales de los 60 las arquitecturas del americano se caracterizan por la explicitación de sus estructuras formales profundas. Justo a finales de los 70 se produce un cambio importante y las mismas estratigrafías del objeto se extrovierten hacia el entorno, hacia la densidad del terreno en el cual tienden a insertarse. En este sentido, las obras de Eisenman adquieren una dimensión arqueológica tanto simbólica como plástica: de hecho, serán etiquetadas como *artificial excavations* o, con un matiz aún más imaginativo, con la fórmula francesa *archéologie fictive*[5].



Fig. 2 - Peter Eisenman, Proyecto para Cannaregio, Venecia 1978). Fuente: (2006) Tracing Eisenman. New York, Rizzoli, p. 79

El dispositivo elaborado por Eisenman y su grupo[6] es aparentemente sencillo y apenas tiene desarrollo proyectual. Una rejilla geométrica derivada de la arquitectura de Le Corbusier sirve para colocar una secuencia regular de intervenciones a pequeña escala. Cada nudo de la red es individuado por una depresión cuadrangular y en estos vacíos se sitúan réplicas de la *House XI* (proyecto del mismo Eisenman) repetida tres veces en dimensiones variadas. El *layer* obtenido como proyección del hospital que nunca existió superpone así su absoluta indiferencia a la complejidad del tejido urbano histórico veneciano. Los dos planes no comunican ni dan muestra de una posible interconexión: es precisamente su disparidad, su irreductibilidad, lo que define la expresividad de la propuesta. Venecia y Cannaregio marcan así un pasaje importante en la evolución del lenguaje de Eisenman e introducen en el debate de la década sucesiva una nueva imagen de ciudad posmoderna: una imagen cuya complejidad quiere superar en intensidad sus precedentes, el *Collage* urbano y las composiciones paratáctico-analógicas.

[5] *Cités de l'archéologie fictive. Oeuvres de Peter Eisenman*, 1978-1988 fue el titulo francófono de la exposición curada por Jean-Franois Bédard al *Centre Canadienne D'Architecture* de Montreal en 1994.

[6] El grupo capitaneado por Eisenman comprende también David Buege, John Nambu, Joan Ockman.

Aparece así un nuevo paradigma destinado a tener gran influencia, ilustrado plenamente pocos años después con las entregas que el mismo Eisenman, Koolhaas y Tschumi presentarán al concurso del *Parc de la Villette* de 1982.

Las arqueologías imaginadas por Eisenman anhelan un objeto multidimensional, cuyos componentes interiores no parecen desarrollarse de acuerdo con un proceso lineal, por derivación orgánica, sino por rupturas traumáticas y superposiciones indiferentes. Las *excavations* del americano no parecen mostrar ningun tipo de solidaridad entre sus diferentes niveles y la tensión que los aparta irá aumentando en las pruebas sucesivas del autor. Finalmente, en los 90, pasado el énfasis deconstructiva, el paradigma del pliegue continuo cancelará la intensidad dramática de las composiciones arqueológicas y virará hacia una idea de paisaje - urbano y arquitectónico - más fluido y menos problemático.

Quizás sea útil poner en evidencia como el cambio en las estrategias proyectuales de Eisenman, registrado por primera vez en Cannaregio, ocurra en paralelo con el desarrollo de su interés por el psicoanálisis jungiano, nascido también a lo largo de 1978 (Davidson, 2006: 26). Según K. Michael Hays:

> Eisenman's *texte de jouissance* takes a quasi-erotic pleasure in accomplishing the death of its subject in two senses: the dissolution of its content (its discursive subject matter) and of its agent (the author or reader as a subject possessing a disciplinary competence) (…) leaving virtually no material residue to be found within the arid compartments of mirrors constructed by the architecture itself (Hays, 2010: 79).

Pulsiones primordiales pueden ser proyectadas sobre la frialdad geométricas de las estructuras ilustradas por Eisenman: la ansiedad del abandono y la búsqueda de una referencia cierta, una figura paterna, pueden individuarse en la evocación de Le Corbusier y su hospital, programa característico para la modernidad. Pero el padre evocado es un fantasma: más que la convocación de una presencia tranquilizadora es en acto el exorcismo de su cancelación. El mismo deseo de orden, de formas capaces de trasmitir un significado cierto, es alterado e invertido: un deseo de anulación, un deseo de muerte para la arquitectura, sus historias y sus lenguajes. Hays detecta como un proceso tan sofisticado e intelectualizado se realice con inéditas intensidad y ímpetu, en una dimensión joyosa y erótica, en una variante ni muchos menos minimal, sino redundante y exaltada.

En verano de 1978, en el húmedo vacilante suelo veneciano, toman cuerpo dos potentes interpretaciones del paradigma arqueológico posmoderno. No se trata de excavaciones reales, capaces de restituir científicamente las primeras construcciones de la ciudad: son prefiguraciones urbanas radicales, que aprovechan la fuerza de imagen de Venecia para establecer estrategias exportables en el mundo globalizado. Por un lado, los montajes Rossianos recuperan piezas prexistentes de tiempos y dimensiones variadas: dimensiones reales, fantásticas y autobiográficas. Con estos elementos construyen una arqueología erudita que recompone fragmentos y ruinas de una imagen del mundo: imagen que, melancólicamente, resulta ser la última plenamente inteligible. Por otro lado, la *archéologie fictive* de Eisenman se mueve en busca de referencias subterráneas, olvidadas o nunca detectadas: trazas que, literalmente desenterradas, pueden ofrecer un espectáculo los suficientemente encantador antes de que su intrínseca teatralidad, finalmente evidente, revele su carácter efímero.

Las dos estrategias descritas, dispositivos influyentes para la lectura y la construcción de las ciudades posmodernas, se presentan curiosamente como procesos invertidos: no son proyecciones hacia una luminosa esperanza futura, sino miradas obscuras dirigidas a secretos olvidados. Al definirse como 'arqueologías' explotan su referencia a ámbitos de certidumbre que prometen aumentar nuestros conocimientos, aportar nuevos y más estables fundamentos a nuestra civilidad. Esa apariencia confiada se revela pronto un espejismo, una ilusión: el ostentado carácter arqueológico no es más que un pretexto, una máscara poderosa y cautivadora, un instrumento de seducción.

El paradigma arqueológico elaborado por los arquitectos activos en la época de la posmodernidad parece jugar con los sentimientos y las pulsiones de sus espectadores. Traiciona con toda la intención las expectativas que la cultura moderna ha heredado inconscientemente de la cultura historicista y positivista del siglo XIX. Una cultura que proyectó sobre los avances de la disciplina arqueológica un fuerte sentimiento de seguridad, la esperanza de una comprensión del mundo siempre en expansión.

Al mismo tiempo, aún conscientes de la naturaleza tramposa del paradigma arqueológico posmoderno, nos queda la impresión de encontrarnos delante de una estrategia apasionante, quizás dotada de cierta legitimidad. No hay duda de que los tiempos perdidos pueden ser reveladores, pueden proporcionar a nuestro presente nociones y objectos útiles, incluso absolutamente necesarios. Desde este punto de vista aquel sofisticado dispositivo revela un último giro potencial, quizás su mecanismo más efectivo: en nuestra cultura contemporánea, en su dimensión imaginativa y poética, puede que sea la identidad misma de la arqueología que reclame otro tipo de percepción, diferente de la habitual, demasiado rigurosa y obstinadamente científica. Puede entonces que la arqueología, con actitud seductiva, nos vuelva a preguntar: ¿Consideras más útil una disciplina que, con método y lógica, obliga la memoria a fijarse en una secuencia clasificatoria y presuntamente objetiva o prefieres recuperar una estrategia, analógica e imaginativa, capaz de poner en jaque al presente devolviendo a la vida los recuerdos que guardas con más cuidado?

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2014). *Roma Interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, Roma, Johan Levi Editore, p.152.

AYMONINO, C. (1990). *Avvertenza*, in AYMONINO, C., *Progettare Roma capitale*. Roma-Bari, Laterza, p. 6.

BONFANTI, E. (1970). “Elementi e costruzione. Note sull’architettura de Aldo Rossi” en *Controspazio*. N.10, octubre 1970, pp. 19-28.

DAL CO, F. (1980). *10 immagini per Venezia*, en DAL CO, F (ed). *10 immagini per Venezia*. Roma, Officina Edizioni, p. 24.

DAVIDSON, C. (2006). *The absence of presence; or, The Void* en *Tracing Eisenman. Peter Eisenman complete work*. New York, Rizzoli, p. 26.

HAYS, K. M. (2010) *Architecture’s desire. Reading the late avant-garde*. Cambridge, The Mitt Press, p. 79.

PATETTA, L., “L’architettura interrotta” en *Controspazio*, no.1, 1969, p. 44.

ROSSI, A. (1976). “La città analoga: tavola” en *Lotus International*. No 13, diciembre 1976, p. 5.

KOETTER, ROWE, (1978). *Collage City*, Cambridge, Mitt Press, p.106.

ROWE, CARL, MAIO, PETERSON, *Nolli ottavo settore* en AA.VV. (2014). *Roma Interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, Roma, Johan Levi Editore, p.152.

TAFURI, M. (1976). “Ceci n’est pas une ville” en *Lotus International*. No 13, diciembre 1976, pp. 10-12.

EL HAPPENING EN LA ARQUITECTURA PARTICIPATIVA

The Happening in participative architecture

Rocío de los Llanos Herrera Flores
Sapienza, Università di Roma
rociodelosllanos.herreraflores@uniroma1.it

Resumen

Para democratizar la ciudad y con ello, el paisaje urbano no basta con emular las dinámicas de la participación política, ya que, por una parte, tales dinámicas deben ser revisadas y por otra, los códigos de ambas disciplinas (Arquitectura y Política) difieren tanto actualmente que, por lo general, no se alcanzan las expectativas de los ciudadanos, produciendo una sensación de fraude ante la escenografía desplegada en el desarrollo participativo como si fuera un happening institucionalizado. Pero el happening tiene una gran relevancia en el proceso de construcción del paisaje urbano y la experiencia estética que conlleva tal acción. Ésta puede conseguir que las personas hagan suyo el lugar, estableciendo comunicación entre la dimensión política y la dimensión poética del paisaje urbano. Se propone inserir una fase participativa posterior a aquella de ideación, donde el ciudadano colabore en la realización tanto durante, como después de acabar la ejecución del proyecto. Al igual que en cualquier happening, habría un pequeño guion a seguir, pero después los participantes serían libres de hacer lo que quisieran. Así pues, hablaríamos de Construcción Participativa y no de Arquitectura Participativa, donde dicha construcción se podría asociar al Postminimalismo, que daba gran importancia al proceso, el cual podría permitir desarrollos abiertos dentro de la disciplina y retroalimentarla.

Palabras clave

Paisaje, ciudad, participación, happening.

Abstract

To democratise the city, the dynamics of political participation in the urban landscape is not enough and therefore such dynamics must be examined since the codes of both disciplines (Architecture and Politics) currently vary so much that in general, the expectations of citizens are not achieved, creating a sense of deception in view of scenes that unfold in participatory development as if it were an institutionalised happening. But this happening is significant in constructing the urban landscape and the aesthetic experience that such action entails. This could help people to make the place their own by establishing communication between the political dimension and the poetic dimension of the urban landscape. Inserting a participatory phase is proposed subsequent to the ideation, where citizens collaborate during the development and again upon completion of the project. As in any happening, there is small script to follow, but later the participants are free to do as they wish. Thus, we would speak of Participatory Construction and not of Participatory Architecture, where associations can be made to Post-minimalism, lending great importance to the process and opening developments within the discipline and provide feedback.

Keywords

Landscape, city, participation, happening.

1. PLANTEAMIENTO ORIGINAL Y EVOLUCIÓN

Difícilmente vamos a encontrar autores que se muestren contrarios a la arquitectura participativa. La cual se basa en dar poder a la ciudadanía dando presencia e identidad al ciudadano anónimo, en ocasiones, excluidos de la sociedad; con la intención de proyectar reformas sociales y reforzar el bien común para obtener beneficios. Hasta aquí todo parecen ventajas, pero como veremos en su evolución, encontraremos detractores de algunos de los métodos aplicados en estas prácticas.

El concepto de arquitectura participativa nace con el concepto de la participación ciudadana dentro de la práctica urbanística. Tiene su origen en el modelo de Advocacy Planning planteado por Davidoff, en un contexto histórico marcado por las protestas sociales donde cabe destacar la revolución parisina de 1968 y el Otoño Caliente italiano de 1969. Aunque el eco de estas protestas hizo mella dentro de la teoría urbana que experimentó un proceso de radicalización tanto teórica como práctica; poco antes, Henri Lefebvre, escribió su propuesta Derecho a la ciudad que servirá de base teórica a los principios de un urbanismo participativo.

Posteriormente, los neomarxistas -Castells, Harvey, Fainstein y Fainstein-[1] hacen una crítica constructiva para alcanzar cambios que no favorecían mucho a los capitalistas. Esto abriría las puertas, en los años noventa, al modelo de planificación comunicativa. Este modelo proponía que tal planificación necesitaba comprenderse como el favorecimiento de un diálogo público para definir objetivos y prioridades comunes. Se enfatizaba que los ciudadanos debían de reforzar los proyectos de planificación mediante discusiones y debates y, que el desafío de la planificación (y del planificador) era articular un consenso en un espacio multicultural.

Este modelo postpositivista cuestionaba la planificación racional de arriba hacia abajo y destacaba el componente local, ya que el contexto socio-político de una comunidad genera y da forma a las políticas públicas. En esta misma línea, en 1993, Friedmann argumentó a favor de una planificación a escala regional y local basada en la descentralización, fundada en la participación de la población involucrada. Este modelo de planificación valoraba el conocimiento del ciudadano corriente y promovía el aprendizaje mutuo para todos aquellos implicados en el proceso.

Pero no podemos olvidar la figura de Arnstein[2], ya que, pocos años después del nacimiento de la participación ciudadana, detectó problemas en la acción participativa que desdibujaban el objetivo inicial de profundización democrática. Así pues, propuso una escalera de participación con tres categorías, que a su vez se dividían en niveles o peldaños:

A. No-participación. Abarcaba los niveles de manipulación y terapia. El objetivo de esta categoría era “educar” a los participantes manteniendo una visión patriarcal-institucional acerca de la participación.

B. Participación simbólica. Incluía los peldaños de información, consulta y apaciguamiento. Esta categoría les permitía ser escuchados e informarse, pero a efectos de la participación, no eran partícipes en la toma de decisiones, es decir, no poseían un poder de negociación real. La información no dejaba de ser unilateral desde el sector público hacia los ciudadanos.

C. Poder ciudadano. Mayor participación con respectos a las otras dos categorías; comprendía los niveles de partenariados, delegación de poder y control ciudadano. Aquí los ciudadanos eran escuchados y tenían poder de negociación, por lo tanto, una implicación real en la toma de decisiones de políticas públicas.

---

[1] Manuel Castells publica *The urban question: a Marxist approach* en 1977; David Harvey, *The urban process under capitalism: a framework for analysis* en 1978, y en 1979, Norman y Susan Fainstein publicaron *New debates in urban planning. The impact of marxist theory within the United State*.

[2] En 1969, Sherry Arnstein se aleja de la visión optimista que suponía la participación como vemos en *A Ladder of Citizen Participation,* donde establece distintos grados de participación, ya que para ella, no todo lo que se considera participación lo es.

Por lo tanto, vemos si realmente, la capacidad ciudadana incide y se apropia del proceso o es sólo una estrategia para la difusión y promoción del proyecto urbanístico. Además, existe una cierta monotonía en la participación por parte de las administraciones públicas debido a que la han incorporado como requisito en el diagnóstico, en la preparación del anteproyecto o en la formulación del proceso de elaboración del plan urbanístico.

2. LÍMITES Y ALCANCE DE LA ARQUITECTURA PARTICIPATIVA

En las últimas décadas, se aprecia el aumento de proyectos de paisaje que asumen procesos participativos. Esto conlleva una serie de nuevas problemáticas y debates que, hasta el momento, sólo se habían planteado de forma adyacente, porque se daba prioridad a una lógica cuantitativa antes que cualitativa de los mismos. Como consecuencia, encontramos desde los años 90 en adelante, que la mayoría de la literatura sobre la participación se enfoca más en las mejoras que propone la incorporación de los procesos participativos, antes que en el análisis para perfeccionar el proceso de participación.

Un error generalizado en los procesos participativos es confiar plenamente o sobrevalorar las herramientas por encima de la tutela del proceso. No existe un modelo categórico de urbanismo participativo, porque no es posible generar un modelo único de participación aplicable en todas partes y ante cualquier contexto. La participación debería de responder al medio en el que se desarrolla, transformándose constantemente para adaptarse a las condiciones del momento y el lugar. Por lo tanto, un aspecto muy relevante a tratar en la arquitectura participativa es su caracterización. El diseño para un proceso participativo existe, pero hay que entenderlo como algo que debe expresarse según su contexto, este proceso se transforma según las circunstancias, y no como un método para ser repetido. Sólo así se supera su banalización y no defrauda a los ciudadanos.

Es evidente que la arquitectura participativa, tal y como está planteada, no es garantía de éxito. De hecho, no se suelen alcanzar las expectativas de los ciudadanos, decepcionándolos ante la escenografía desplegada en el desarrollo participativo como si fuera un happening institucionalizado. Un happening en el cual profesionales, entes y organizaciones establecen, dentro de las comunidades de ciudadanos implicados, una serie de “actividades” generalmente desvinculadas con la esencia de la arquitectura participativa, para promocionar el proyecto, tanto urbanístico como el de paisaje urbano.

Por respeto a la ciudadanía, se debe de repensar el rol del ciudadano dentro de los procesos de participación para no defraudarlo, pero también debemos de tener en cuenta que no todo vale en el ámbito popular. Idolatrar lo comunitario o lo popular y pensar que ahí reside la solución sin considerar las contradicciones internas, no facilita el avance del desarrollo. La IAP[3] (investigación-acción-participativa) defiende que todo aquello que se hace desde lo popular o lo comunitario tiene una legitimidad en sí mismo. Pero en la esfera pública, constantemente, nos encontramos tanto con situaciones solidarias, como de conflicto. Asimismo, debido a la globalización, también hay casos de contaminación de culturas dominantes que no tienen nada que ver con la identidad local. Sin olvidarnos de que la IAP es un método institucionalizado que se preocupa más en dar resultados a los planteamientos de los patrocinadores y a la comunidad científica, que de resolver los problemas de la ciudadanía.

Por otra parte, si la participación es democrática, implica la igualdad de poderes. Entonces, si no se consigue una redistribución equitativa entre los diversos actores en las distintas fases de participación, se convierte -de nuevo- en un proceso frustrante. En consecuencia, se despierta un desánimo entre los ciudadanos pertenecientes a los grupos más reducidos, cuyas opiniones no se han tomado en cuenta porque, al final, prevalecen las ideas del grupo más numeroso. Entonces, se debería de adoptar una actitud más crítica hacia los procesos que se fundamenten en estadísticas y blindar aspectos concernientes a las minorías dentro de la arquitectura participativa para aplicarlos si fueran necesarios.

Dar prioridad a valores cuantitativos no sólo afecta a las minorías; en el caso particular del proyecto de paisaje, parece que, después de la ejecución de procesos participativos, hay una tendencia generalizada en la

[3] La IAP, caracterizada por la auto-experimentación colectiva, nace bajo la visión de Kurt Lewin y el Instituto Tavistock en los años cuarenta. Se basa en el razonamiento de la evidencia, la determinación de los hechos y el aprendizaje.

configuración formal que responde sólo a necesidades básicas de abastecimiento porque son más fáciles de ponderar y justificar ante los ayuntamientos o los organismos responsables.

Esto sucede, posiblemente, por trasladar instrumentos que surgen de la participación política a la arquitectura participativa, lo cual no sirven por mucho que se quiera democratizar el paisaje urbano. No se habla de descartar los sistemas y métodos de participación política, éstos pueden servir como estudio para los proyectistas o como evaluación política de ese lugar. Más bien se trata de ampliar y generar procesos que competan a otras disciplinas.

3. LA EXPANSIÓN DE LA BELLEZA SOCIAL: EL HAPPENING

Hasta el momento, dentro de este contexto de la arquitectura participativa, se ha hablado del concepto de happening con una connotación negativa relacionada con la manipulación del ciudadano por parte de la institución; pero a partir de ahora, toma otro valor, esta vez, asociado a su naturaleza artística y, por lo tanto, poética.

Quizás el contexto histórico de la arquitectura participativa en los últimos años, es similar al de la inicial de los años sesenta, llena de reivindicaciones sociales. Los acontecimientos que supusieron algunos movimientos como la Primavera Árabe, el 15M o la Occuppy Wall Street, donde un tiempo y espacio concretos hicieron posible que la belleza del happening concediera una visibilidad al ciudadano. Permitió que la población «construyera democracia» del mismo modo que reconstruía la Plaza Tahrir en el 2011 o los «indignados» españoles «reconquistasen la democracia» y el espacio público. Sin mala intención, esa belleza se expandió a muchos proyectos de paisajismo urbano, cuyos profesionales convocaban asambleas y juntas vecinales similares a las que se desarrollaron en estos movimientos.

Pero para democratizar el paisaje urbano no basta con emular estas dinámicas populares, así sólo se volverá a caer en un estereotipo (DI CARLO, 2017: 186) que no va a ninguna parte debido a que las naturalezas de las dinámicas implicadas -pertenecientes a arquitectura y a política- son distintas y todavía no existe, realmente, un diálogo fuerte entre ellas que no vaya más allá de la gestión. por lo tanto, hay que buscar dinámicas híbridas que amplifiquen y fortalezcan la comunicación. Sin olvidar que la participación no es el único valor ético asociado a la democracia, también lo son la libertad, respeto, igualdad, …

Los instrumentos de adaptación a la situación social de los años sesenta fueron movimientos de contracultura y protesta participativa. Es posible que, al no contar con una contracultura similar capaz de reubicarnos y permitirnos comprender la situación en las revueltas contemporáneas, nos sintamos frustrados ante los bruscos cambios que suponen las crisis que acontecen este nuevo siglo; por lo que deberíamos de redefinir una contracultura de nuestro tiempo. A continuación, a modo de inspiración, se exponen algunas de las muestras artísticas de la contracultura desarrollada desde los años sesenta, que ayudó a entender los cambios de ese momento.

3.1. El Postminimalismo

En 1971, fue acuñado el término Posminimalismo por el crítico de arte Robert Pincus-Witten, el cual lo describió como una tendencia después del Minimalismo en el arte estadounidense que incluía formas de arte comunes asociadas con el Arte Procesual, el Arte Conceptual, el Land Art, Performance, el Arte Corporal y el Arte Interpretativo. En todas estas formas de arte, se intentó revisar las características formales -entre ellas, la concepción métrica en las relaciones entre el espectador y la obra- y procesuales de las obras, con respecto a aquellas minimalistas antecedentes. Los artistas, no sólo se deshicieron de las cajas minimalistas, sino que las desarmaron para demostrar que, dentro de ellas, no había nada.

El Postminimalismo se podría considerar como una reivindicación de la acción frente la obra, es un desplazamiento hacia lo procesual, y hacia la desmaterialización de la obra de arte (GUACH, 2002: 28). De hecho, una de las categorías destacables, es la conocida como Antiforma, caracterizadas por la indeterminación formal. Todavía estaban realizadas con unas medidas que se identificaban con las dimensiones del espectador. En-

tre sus partidarios, se encuentra Robert Morris que define la Antiforma como "el ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado" (GUACH, 2002: 43). Otras propuestas postminimalistas exigían una percepción visual dinámica. El cuerpo del espectador era el "elemento central" de las producciones artísticas, las cuales se configuraban para ofrecerle experiencias perceptivas, espaciales y corporales. Éstas se debían de recorrer; el público tenía que introducirse en el interior de las piezas para comprobar cómo la forma y las dimensiones de estas estructuras (similares a las configuraciones espaciales de la escenografía), repercutían sobre la interpretación de los espacios que se generaban.

También es muy relevante la construcción de las grandes estructuras de Robert Morris; cuyo intento por acabar con el carácter objetual de la obra, logró desarrollar intervenciones de tamaño colosal que no permitían al espectador encontrar algún elemento en el que pudiera reconocer sus propias medidas.

Por otra parte, es necesario recordar las propuestas de producción artística que supusieron los planteamientos de Land Art[4]. Éstas estaban ligadas a la morfología del terreno, a las manifestaciones atmosféricas o incluso a las circunstancias socio-culturales. En este último ámbito, destaca el interés de Joseph Beuys por el alcance simbólico de la acción comunitaria. El objetivo de Beuys fue el de ilustrar la metáfora de la arquitectura social mediante el proceso de deconstrucción – construcción y gracias a la articulación de una estructura social lógica y comprensible, pudo realizarse lo que acabará por denominarse escultura social. "En el proceso de desmaterialización de la obra de arte, la aportación de Beuys debe ser entendida como una manera de subordinar lo formal a lo individual y, al tiempo, a lo social, lo político y lo metafórico" (GUACH, 2002:160).

En la séptima edición de la bienal de arte contemporánea Documenta -Kassel 1982-, Beuys creó una instalación conocida como 7000 Oaks -7000 robles-. Consistía en una pila de 7.000 bloques de basalto delante de la fachada del museo Fridericianum, lugar en el que se celebraba dicha bienal. Una acción provocativa donde la escultura se descomponía como objeto para dar el protagonismo al público participante en la propuesta, ya que los espectadores sólo podían mover los bloques de basalto si se plantaba un roble al lado de su nueva ubicación. Se necesitaron cinco años para finalizar la ejecución esta obra de "reforestación urbana". Tuvo un gran impacto positivo en la ciudad por su carácter social y ecológico, cambiando el paisaje de la ciudad para siempre y con ello, su identidad.

Beuys iba más allá de la lógica del monumento convencional, no sólo por la desmaterialización inicial del monumento, sino que, además pretendía dar un valor monumental a la población y reflexionar e investigar sobre las capacidades de cada individuo como proyectista del espacio colectivo, del bien común. A estos bloques de basalto Ana María Guach los define como: "… objetos escultura que hacen que el arte se refiera a todo el mundo y no sólo a los artistas, ya que para Beuys todo ser humano es un artista en el sentido de que él puede configurar algo" (GUACH, 2002:154). Dicha instalación, integra la participación del público, con la dimensión arquitectónica de la escultura y crea lugares de identidad y significado para la comunidad.

3.2. La disolución de las disciplinas

Con el Postminimalismo y más adelante con el Postmodernismo, no sólo hay una disolución de la obra artística, sino también, del arte como tal, ya que se expande hacia otras disciplinas. Un claro ejemplo de esta disolución es Jacques Simon, el cual escapa en gran parte de la práctica convencional de la profesión de paisajista (BATLLE,2011: 61), como muestra su producción artística con un planteamiento muy próximo al Land Art.

Al igual que los artistas de este movimiento artístico, se centraba en el diseño de su trabajo, "en un dialogo sin final con los procesos naturales" (GALÍ-IZAR, 2018: 25) para atraer la atención hacia un paisaje y reforzar la poesía que encierra en sí mismo, usando muchas veces la agricultura y la ecología artificial como referente.

---

[4] …a finales de los años sesenta, en Estados Unidos y en Europa se empezaron a obviar el espacio del taller, de la galería, del museo e incluso el de la ciudad, con la voluntad de convertir el paisaje natural en medio y lugar de la obra de arte […] las manifestaciones europeas de este tipo se agruparon bajo la denominación de Land Art. En este caso sin embargo, el concepto de tierra o mejor, de naturaleza, no se concibe tanto como un lugar proveedor de materiales, sino como soporte que se manipula o altera para producir una acción de carácter artístico (GUACH, 2002: 51).

Simon supone un antes y un después en el paisajismo europeo, como apunta Batlle, abrió las puertas a una nueva escuela de la cual destacan Michel Corajoud, Alexandre Chemetoff, Gilles Vexlard y Jacques Coulon.

> Todos ellos coincidían en explicar que el movimiento paisajista francés y sus tendencias después de la década de 1960 no podían entenderse sin hacer referencia a Jacques Simon. Hasta el momento, toda la teoría del paisaje se debatía entre lo natural, lo pintoresco y lo hortícola, mientras que lo urbano se contraponía a los espacios verdes, supuesto pastiche de naturaleza, que, al querer regenerar la ciudad, introducía una violencia suplementaria. Pero Simon ocupó el terreno de otra manera e introdujo nuevas referencias. En todos los proyectos había signos del campo y de la agricultura que él conocía bien (BATLLE, 2011: 61 - 62).

De hecho, la ejecución de muchas de sus ideas fue gracias a la colaboración de agricultores y en un ambiente próximo al happening.

El happening, en el proceso de construcción del paisaje urbano, supone la generación de procesos compartidos entre la danza y la arquitectura, entre la dimensión humana y la dimensión espacial. Como señala Ana María Guach: “El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés” (GUACH, 2002:94).

El Arte Corporal y concretamente el happening, pueden conseguir que las personas hagan suyo el lugar, estableciendo comunicación entre la dimensión política y la dimensión poética. El uso del happening forma parte del rechazo hacia lo estático, hacia esas cosas que necesitan cambiar, por lo que se hace una reivindicación del dinamismo entrópico. El paisaje está cargado de poesía, los happenings enfatizan en determinados momentos, la poesía, la evidencian ayudando a democratizar el discurso intrínseco del paisaje. El espectador, se convierte en lector activo de mensajes.

Posiblemente, Lawrence Halprin sea el paisajista más relevante en el uso del happening en sus proyectos. Éste entiende el movimiento dentro del proyecto de paisaje bien sea como un proceso dinámico que nunca termina -y que nunca puede terminar, dado que el paisaje está vivo y tiene que cambiar constantemente-; o como la participación del usuario desde la concepción del proyecto (GIANCOTTI, 2014: 18), expandiendo el territorio creativo frente al espacio visual y práctico al que estamos acostumbrados (WALKER, 1996: 145). Es decir, genera una experiencia del lugar metamórfica y poliédrica, frente a la forma convencional en la que se entiende un proyecto de paisaje.

Halprin introdujo la realización de happenings en su proceso creativo. Usó la danza como material de proyecto junto a las cartografías que marcaban posibles acciones para intervenir y transformar esa realidad espacial. Con el objetivo de volver a comenzar atravesando las diversas fases de nuevo desde el punto de partida (cada vez más evolucionado), nos muestra un proceso de ciclos sucesivos caracterizados por un desarrollo helicoidal, cargados de creatividad colectiva y contaminación interdisciplinar. Este proceso creativo, llamado RSVP Cycles, significó la creación de nuevo registro gráfico extrapolable a la arquitectura del paisaje. El análisis de los movimientos y la coreografía desarrollados en los happenings fue trasladado al estudio del movimiento en el espacio urbano.

Los RSVP Cycles permitieron transformar al ciudadano, observador pasivo, en ciudadano activo participativo, construyendo eventos capaces de iluminar la realidad cotidiana. Desde sus talleres de take-part-process, en los cuales involucraba no sólo a las personas interesadas directamente, sino también a los profesionales responsables de su implementación y mantenimiento, haciéndoles moverse por el emplazamiento como cualquier otro participante para obtener las experiencias sensitivas del lugar. Halprin vuelve a ser pionero en la democratización para la comprensión del proceso como parte de la sociedad, descubriendo la participación y no enseñándola.

En resumen, Lawrence Halprin se mueve entre dos arquitecturas: la arquitectura del paisaje y la arquitectura de los comportamientos[5]. Su concepción del proyecto de paisaje no se limita a la proyección del espacio estático.

[5] “… le permite construir esa imagen de una posible arquitectura de comportamiento que no es más que llevar al hombre de vuelta al centro del proyecto” (GIANCOTTI, 2014: 18).

4. NUEVOS PROCESOS: LA CONSTRUCCIÓN PARTICIPATIVA

Las prácticas actuales de planificación urbana pretenden responder a las exigencias impuestas por la institución imitando sus comportamientos. Es por ello que necesitan inmediatamente, una revisión profunda que permita definir conductas propias, las cuales fortalezcan el diálogo para que la comunidad pueda recuperar el espacio urbano en una construcción continua basada en la dignidad y la belleza.

Cuando hablamos de paisaje urbano, es hablar de transición, de naturaleza entrópica; pero todavía se piensa en resultados finales del proyecto, lo cual resulta incongruente ya que el proyecto de paisaje debería de hacer constar de que no hay finales, si no objetivos revisables, "un proceso de devenir continuo" (IBÁÑEZ, 2015:16). Así el proyecto de paisaje se convierte en un proyecto de tutela[6]. Pero la tutela, o como María Ibáñez lo llama organización[7], adquiere el valor adicional de anonimato. Ante ese anonimato, propone explorar la idea de estilo que defiende Farshid Moussavi que impide caer en éste (IBÁÑEZ, 2015:17).

Ya hemos visto con Halprin, que sí es posible inserir una fase participativa posterior a aquella de ideación, donde el ciudadano colaboraba en la realización tanto durante, como después de acabar la ejecución del proyecto. El anonimato del ciudadano se mantiene intacto, en este caso, es un derecho; pero, la fase participativa rezuma la personalidad de Halprin.

Del mismo modo que se ha hablado de cómo el Postminimalismo y concretamente, el Land Art puso en jaque al objeto artístico y demostró que su función discursiva iba más allá. En el caso del paisaje urbano, se debería extrapolar esta máxima: poner en jaque el resultado final del paisaje, no hay que enseñar la participación a los ciudadanos, hay que hacer entender a las instituciones de que no hay objetivos finales, porque no hay final.

BIBLIOGRAFÍA

ARNSTEIN, S. (1969). "*A Ladder of Citizen Participation"* en *Journal of the American Planning Association.* No 35, Julio 1969, pp. 216-224.

BAMBÓ MAYA, R. (2017). "*Todo el poder para los usuarios. Arquitectura participativa"* en DIEZ MEDINA, C.; MONCLÚS, J (ed.), *Visiones urbanas. De la cultura del plan al urbanismo paisajístico.* Madrid: ABADA Editores.

BATLLE, E. (2011). *El jardín de la metrópoli Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible.* Barcelona: GG.

BORASI, G. (2015). "*Design organization to design* in *Standards and dimensions are the sites where the political revolution occurs"* en *Revista A+T* Solid Series. No 46, otoño 2015, pp 112-121.

CASTELLS, M. (1977). *The urban question: a Marxist approach*. Cambridge: MIT Press.

COLAFRANCESCHI, D.; GALÍ-IZAR, T. *Jacques Simon. Gli altri paesaggi. Idee e riflessioni sul territorio.* Melfi: Libria

DE LA CAL, P. (2017). "*Urbanismo participativo y movilización social"* en DIEZ MEDINA, C.; MONCLÚS, J (ed.), *Visiones urbanas. De la cultura del plan al urbanismo paisajístico.* Madrid: ABADA Editores.

DAVIDOFF, P. (1965). "*Advocacy and Pluralism in Planning"* en *Journal of the American Institute of Planners*. No 31, Noviembre 1965, pp. 331- 338.

DI CARLO, F. (2017). "*Aggiungere o svuotare. Forse sovrascrivere* in *Compresenze"* en CAUDO, G; HETMAN, J; METTA, A. (ed.), *Corpi, azioni e spazi ibridi nella città contemporanea*. Roma: Roma TRE- Press

FAINSTEIN, N.; FAINSTEIN, S. (1979). "*New debates in urban planning. The impact of marxist theory within the United State"* en *International Journal of Urban and Regional Research.* No 3, Marzo-Diciembre 1979, pp. 381-403.

[6] "Se presenta al nuevo arquitecto como un diseñador de sistemas cuyo interés se centra en las propiedades organizativas de los sistemas de desarrollo, control y comunicación. […] el arquitecto se convierta en un controlador de controladores, un catalizador, un metasistematizador" (ORTEGA, 2015: 44).

[7] La cuestión de la organización dentro del proyecto de arquitectura, se desarrolla en la tercera edición de Symposia on Architecture, celebrado en Harvard GSD, el 15 de octubre de 2015.

FAINSTEIN, S. (2000). "*New Directions in Planning Theory*" en *Urban Affairs Review*. No 35, Marzo 2000, pp. 451-78.
FRIEDMANN, J. (1993). "*Toward a Non-Euclidian Mode of Planning*" en Journal of the American Institute of Planners. No 59, Diciembre 1993, pp. 482- 485.
GIANCOTTI, A. (2018). *Incompiute, o dei ruderi della contemporaneità*. Macerata: Quolibet.
__(2014). "*Learning from Mrs. and Mr. Halprin. Overo poesia allo stato "pubblico""* en METTA, A.; DI DONATO, B. (ed.), *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano.* Melfi: Libria.
GUACH, A. (2000). *Arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial.
GUTIÉRREZ AGUILAR, R. (2017). *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de sueños.
HARVEY, D. (1978). "The Urban Process Under Capitalism: A Framework for Analysis". en International Journal of Urban and Regional Research Vol 2, No 1-3, Marzo-Diciembre 1978, pp. 101–131.
__(2012). *Ciudades rebeldes Del derecho de la ciudad a la revolución urbana.* Madrid: Akal.
IBÁÑEZ, M. (2015). "*Organization or design?"* en Revista A+T Solid Series No 46, otoño 2015, pp. 6-19.
KAPROV, A. (2007). *La educación del des-artista.* Madrid: Adora Exprés.
KRIER, L. (2013*). La arquitectura de la comunidad.* Barcelona: Editorial Reverté.
LEFEBVRE, H. (1977). *Critica della vita quotidiana. Volumen I y II*. Bari: Dedalo Libri.
__(2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
MEYER, E. (2017). "*Sustaining Beauty. The performance os appearance. A manifesto"* en Rivista Area No 152, Mayo-Junio 2017, pp.132–137.
ORTEGA, L. (2015). "*Design or organization?"* en Revista A+T Solid Series No 46, otoño 2015, pp. 42-45.
RATTI, C. (2014). *Architettura Open Source.* Torino: Giulio Enaudi Editore.

Paisaje Urbano Histórico

LA GRAN VÍA COMO LUGAR PARA VIVIR. MADRID 1910-1930. GRAN VÍA Nº1

La Gran Vía as a place to live. Madrid 1910-1930. Gran Vía Nº1

Juan de Andrés Martínez
Programa de Doctorado en Arquitectura
lermadeandres@gmail.com

Resumen

Se propone una idea innovadora sobre la Gran Vía, entendiéndola como lugar para vivir, tal como se pensó en el momento del proyecto y durante la realización de este importante eje madrileño, desde el punto de vista del proyecto y la composición arquitectónica. La Gran Vía ha sido objeto de interés por parte de muchos investigadores desde distintas perspectivas, que han ocultado uno de los propósitos iniciales del proyecto de buscar, no sólo una vía de comunicación Este-Oeste a través del casco central, sino el marco adecuado y representativo para la aristocracia y la burguesía más poderosas de la capital. Nuestra propuesta busca profundizar en el entendimiento de la Gran Vía de Madrid como espacio residencial, describiendo el proceso y evolución del modo de vivir en la Gran Vía, en su tiempo histórico, analizando los ejemplos arquitectónicos más significativos por tramos y la aportación de los arquitectos al tipo de vivienda. Para acotar el tema nos centraremos en el caso de las casas de alquiler de lujo, como expresión del espíritu de las clases sociales dominantes promotoras en el Madrid de 1910-1930.Como ejemplo emblemático de todos estos puntos se presenta el edificio de viviendas Gran Vía nº1 con fachada a la calle Caballero de Gracia realizado por el arquitecto Eladio Laredo y Carranza para D. Luis de Ocharán y Mazas.

Palabras clave

Gran Vía, vivienda, burguesía, aristocracia, arquitectos, promotores.

Abstract

An innovative idea about Gran Via is proposed, understanding it as a place to live, as thought at the time of the project and during the realization of this important axis of Madrid, from the point of view of the project and the architectural composition. The Gran Via has been the object of interest from many researchers from different perspectives, who have concealed one of the initial purposes of the project to seek not only an East-West communication route through the central hull, but the appropriate and representative framework for the capital's most powerful aristocracy and bourgeoisie. Our proposal seeks to deepen the understanding of the Gran Via de Madrid as a residential space, describing the process and evolution of the way of living in Gran Via, in its historical time, analyzing the most significant architectural examples by sections and the contribution of the architects to the type of housing. To narrow the subject we will focus on the case of luxury rental houses, as an expression of the spirit of the main social classes promoters in The Madrid of 1910-1930.As an emblematic example of all these points is presented the residential building Gran Vía no1 with facade to the street Caballero de Gracia made by the architect Eladio Laredo y Carranza for Luis de Ocharán y Mazas.

Keywords

Gran Via, housing, bourgeoisie, aristocracy, architects, promoters.

1. INTRODUCCIÓN

Se propone una investigación sobre la Gran Vía como lugar para vivir, tal como se pensó en el momento del proyecto y durante la realización de este importante eje madrileño, desde el punto de vista del proyecto y la composición arquitectónica. La Gran Vía ha sido objeto de interés por parte de muchos investigadores desde distintas perspectivas, que han ocultado uno de los propósitos iniciales del proyecto de buscar, no sólo una vía de comunicación Este-Oeste a través del casco central, sino el marco adecuado y representativo para la aristocracia y la burguesía más poderosas de la capital.

La investigación propuesta busca profundizar en el entendimiento de la Gran Vía de Madrid como espacio residencial, describiendo el proceso y evolución del modo de vivir en la Gran Vía, en su tiempo histórico. Los ejemplos arquitectónicos más significativos por tramos y la aportación de los arquitectos al tipo de vivienda.

Para acotar el tema de la tesis se pretende centrarse en el caso de las casas de alquiler de lujo, como expresión del espíritu de las clases sociales dominantes promotores del Madrid de 1910-1930.

2. LA NUEVA IDEA DE CIUDAD DE LA BURGUESÍA Y LA ARISTOCRACIA

A lo largo del siglo XIX, se producen en Europa una serie de actuaciones sobre la ciudad, encaminadas a la renovación de la trama urbana. Estas operaciones tienen como fin adaptar las ciudades a los nuevos planteamientos económicos y sociales, que se están desarrollando en el continente.

Todas las grandes capitales europeas acusan en mayor o menor grado las consecuencias de estos cambios, producidos por la industrialización. Las nuevas periferias, ocupadas por enormes masas obreras y los deseos de renovación de las burguesías enriquecidas, presionan sobre el casco antiguo, realizando transformaciones radicales del paisaje interior urbano.

Las intervenciones persiguen la creación de un nuevo modelo de ciudad, adecuado a las clases más privilegiadas. La ciudad se desarrollará a través de los ensanches, que tratan de resolver el espectacular crecimiento urbano y de las intervenciones en el casco histórico, con el pretexto de soldar partes inconexas, facilitar el acceso al centro de nuevos barrios o simplemente acentuar el protagonismo de los centros en contraste con el exterior.

En Madrid se produjo una aspiración generalizada desde mediados de siglo, siendo numerosos los proyectos que durante el periodo isabelino se irán proponiendo para realizar remodelaciones puntuales, partiendo de la necesidad de reforzar urbanísticamente la centralidad de la Puerta del Sol. Una vez realizada la reforma de la plaza a finales de los años cincuenta, las nuevas propuestas tratarán de mejorar su conexión con otros puntos importantes de la ciudad. Entre ellos se encuentra el “proyecto de prolongación de la calle Preciados hasta la plaza de San Marcial”, aprobado por el ayuntamiento en 1862, cuyo fin era potenciar la centralidad de la Puerta del. Sol, conectándola de una manera directa y sencilla con la estación de Príncipe Pío.

Durante la segunda etapa de la Restauración, 1885, es cuando definitivamente se formula la primera concepción de una gran vía, que atraviesa todo el casco antiguo desde Alcalá, a la altura de la iglesia de San José, hasta la plaza de San Marcial, hoy Plaza de España.

Francisco Andrés Octavio y José López Sallaberry, arquitectos municipales, van a utilizar las ideas del proyecto de 1862 (aprovechando el suelo municipal generado como consecuencia de las expropiaciones), pero incorporando el espíritu de 1885: realizar una gran vía que atravesase el casco histórico de la ciudad. El proyecto se aprobó definitivamente en 1901, con el nombre de “Saneamiento parcial y de enlace de la plaza del Callao con Alcalá y prolongación de la calle Preciados”.

Se pretendía establecer una comunicación entre el centro y los barrios del noroeste de la ciudad, Argüelles y Pozas, liberar a la Puerta del Sol de la carga de centralidad que poseía (que resultaba exce-

siva) y sanear las estrechas y mal ventiladas calles. Además, se quería conseguir un nivel de rasantes aceptables (en torno al 4%), aprovechar las fincas ya expropiadas por el ayuntamiento (que en ese momento eran treinta) y expropiar otras trescientas veintiocho, resultando treinta y dos nuevas manzanas. Se proponía la realización de tres tramos diferenciados: Alcalá-Red de San Luis, con un ancho de veinte metros, Red de San Luis-Callao, proyectada como bulevar con un ancho total de treinta y cinco metros y por último, plaza del Callao-San Marcial con veinte metros.

A través de la "memoria" del proyecto, se presentan "las condiciones de desarrollo económico y social". La operación a realizar es una reforma interior, lo que se consideraba en ese momento como un "concepto moderno". Lo que se pretendía era atraer la inversión del gran capital sobre la zona, mediante la calificación de las cantidades invertidas, como "gasto reproductivo a corto plazo". Dejando patente el carácter económico de la operación, dirigida a las clases privilegiadas de la ciudad.

Las obras dieron comienzo el 4 de abril de 1910, contando con la presencia del rey Alfonso XIII, bajo la dirección de los arquitectos J.L. Sallaberry, representando al municipio, y Jacques Rooderer y Eduardo Reynals, representando a la empresa adjudicataria.

En 1917 se encontraban demolidas todas las fincas y finalizadas las obras de urbanización, del tramo Alcalá- Red de San Luis, denominado avenida del Conde de Peñalver.

3. LAS CASAS DE ALQUILER DE LUJO EN MADRID: ARQUITECTURA, SOCIEDAD Y CIUDAD

Con el regreso de la Monarquía, la aristocracia y la alta burguesía recuperaron el papel protagonista que habían tenido durante la etapa Isabelina.

Pese a la temprana muerte de Alfonso XII, la regencia de su esposa María Cristina y el posterior reinado de Alfonso XIII significaron años de prosperidad y progreso, a pesar de las tensas luchas sociales, comunes a todas las naciones industrializadas. Durante este periodo la aristocracia y la alta burguesía españolas construyeron marcos arquitectónicos adecuados a esta sociedad en los nuevos barrios del Ensanche.

Frente a los jardines del Retiro surgen numerosas casas de lujo, como la de Bruno Zaldo, junto al Casón, proyectada por Adaro en 1901, la de Ramón Godó en Montalbán nº5, diseñada por López Sallaberry y la de los Oriol construida por un arquitecto de la familia, en el Pº de Alfonso XII. En los barrios de Salamanca y Castellana -Almagro, se proponen dos tipos de palacios, unos lindando con la calle y jardines traseros y otros ocupando manzanas completas, con la edificación retranqueada y rodeada de elementos vegetales. Entre los primeros se encuentra el palacio de Julio Castañedo, en Velázquez nº 63, proyectado en 1908 y en el segundo caso destaca el del Marqués de Amboage proyectado por Joaquín Rojí.

Esta clase social consideró que construir edificios de casas de alquiler de lujo era una inversión segura. Había una considerable demanda de viviendas pero, al no existir todavía la propiedad horizontal, el alquiler era el único camino para acceder a ellas. La aristocracia y la alta burguesía invirtieron los beneficios de sus propiedades en bellas construcciones, que, con su ostentosa decoración, conseguían atraer a la nueva burguesía. De esta forma Madrid se dividió entre los denominados "caseros ", que ostentaban la propiedad inmobiliaria, y que eran muy pocos, y los miles de alquilados y realquilados que solucionaban como podían el problema del alojamiento.

También las grandes Compañías de Seguros, como "La Unión y El Fénix", "La Estrella", y "La Adriática", invirtieron en edificios de viviendas de alquiler, sobre todo en la Gran Vía.

A partir de 1900 se produce un cambio que afecta a la imagen de la ciudad. Se abandona el tradicional edificio de viviendas, que ordenaba su fachada a través de la seriación de balcones rectangulares y pequeños miradores de hierro.

Las nuevas casas de alquiler conceden una gran importancia a la expresión arquitectónica de sus fachadas, con una dedicación especial al diseño de los diferentes elementos decorativos, para conseguir la singularización de cada una de ellas.

Estas construcciones se ubican en las vías más importantes de la ciudad, tanto del casco histórico como de los nuevos ensanches.

4. LA ARQUITECTURA DE LAS CASAS DE ALQUILER DE LUJO EN EL PRIMER TRAMO DE LA GRAN VIA

La construcción de la imagen de la nueva ciudad a través de la arquitectura, se manifiesta en la presencia de usos y sistemas compositivos muy determinados.

Las casas pertenecientes a un único propietario y destinadas a alquiler, son los edificios representativos de una alta sociedad y componen el contexto arquitectónico de la avenida.

Sus autores no son primeras figuras del panorama arquitectónico madrileño de la época, pero si arquitectos destacados, que desarrollan su obra en los treinta primeros años del siglo XX. Realizaron habitualmente edificios residenciales para la aristocracia y burguesía, dentro de una línea de arquitectura historicista.

El carácter intimista y refinado del tramo, hace que estos edificios no tengan una imagen que claramente los identifique del resto de arquitecturas del contexto. La singularidad se buscará a través de su ubicación en los puntos más destacados del trazado, mientras que su arquitectura contribuirá a la creación de una imagen homogénea, que discurre a lo largo de la pendiente de la calle. La línea que forman las cornisas se verá rota por los remates que individualizan cada edificio, por medio del tratamiento de las esquinas, del gran telón arquitectónico que constituye la Gran Vía.

El trazado de la Avenida y su relación con las preexistencias es la condición básica para para el origen de los diferentes solares.

Las intersecciones con la trama existente, crean discontinuidades, que dan como resultado la formación de manzanas. En éstas se produce una división interior, obteniéndose solares con distintas características. Se podrían agrupar en tres categorías: entre medianerías, en esquina y singulares (comprendiendo en éste casos muy concretos).

Estos solares tienen fachada, como mínimo a dos calles; la Gran Vía y Caballero de Gracia o Reina, que discurren paralelas a la primera. Cuando se trata de parcelas de esquina, poseen tres frentes. Estas características les otorga unas cualidades especiales, al tratarse de solares pasantes, algo inexistente en el resto de la ciudad.

La adecuación del edificio a cada uno de los solares, se resuelve en planta mediante la utilización de bandas paralelas a los perímetros que alojan grandes estancias y se articulan entre sí por medio de una figura geométrica muy definida (cuadrado, rectángulo, triángulo) que ocupa el corazón del solar, convirtiéndose en el patio común del edificio.

Los alzados mantienen una ordenación clásica de tres cuerpos diferenciados. Los basamentos y coronaciones son las partes donde se establecen el grado de individualización de cada edificio, mientras el cuerpo central compuesto por huecos de balcones seriados, mantiene la homogeneidad general de la avenida. El lenguaje arquitectónico utilizado, dentro de una corriente común historicista-ecléctica, emplea elementos de diferentes etapas de la historia de la arquitectura. Predominan los motivos provenientes de la arquitectura del renacimiento y barroco español o los influidos por la arquitectura francesa del segundo imperio.

5. GRAN VIA Nº 1 EJEMPLO DE LA CASA DE LUJO EN ESQUINA SINGULAR: ANÁLISIS COMPOSITIVO DE SUS ASPECTOS MORFOLOGICOS Y TIPOLÓGICOS

El arquitecto Eladio Laredo y Carranza realiza el edificio de viviendas situado en Gran Vía nº 1 con fachada a la calle Caballero de Gracia, para D. Luis de Ocharán y Mazas. Redacta el proyecto entre Diciembre de 1915 y Diciembre de 1916, obtiene la licencia de obra en Enero de 1917 y su certificado de fin de obra en septiembre de 1917. Finalmente tiene la licencia de alquiler en Diciembre de 1917.

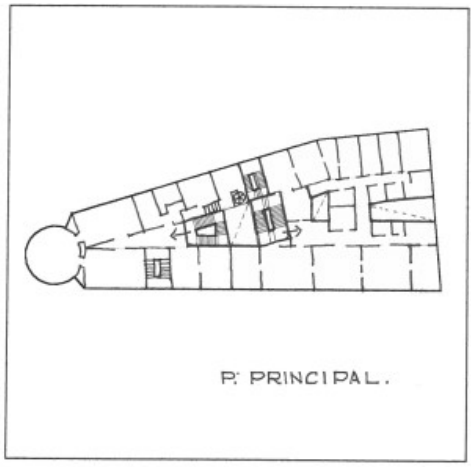


Fig. 1 - Esquema de la Planta Principal
Fuente elaboración propia (2020)

El solar es un polígono irregular de cuatro lados con esquina aguda curva, con fachada a dos calles y mayor fachada que fondo. La fachada a Gran Vía mide 52,00 m y el fondo 23,70 m, obteniendo una superficie de solar de 1.004,00 m2.El solar se organiza mediante crujías y patios. Se plantean dos crujías paralelas a cada una de las fachadas. El corazón triangular del solar se articula con núcleos de comunicación y patios. Se proyectan tres patios situados en el corazón del solar. Tienen forma de cuadriláteros irregulares con proporciones y tamaños distintos.

En cuanto a los accesos podemos destacar tres puntos: entradas, portales y núcleos de comunicación. Existen dos entradas principales situadas sensiblemente en el eje de ambas fachadas y una de servicio junto a la principal de Caballero de Gracia. El portal es una galería de comunicación entre ambas calles que permite acceder en crujía interior a derecha e izquierda a los dos núcleos de comunicación principales. Dos núcleos de comunicación principales situados a ambos lados de la galería, en el corazón del solar. Están constituido por escaleras de torre de planta trapezoidal y ascensores aislados.

En cuanto a los usos, presenta el siguiente esquema funcional: Siete plantas sobre rasante y una bajo rasante, con una superficie construida total de 7.192 m2. La planta sótano se destina a almacenes de las tiendas. También se sitúan los trasteros de las viviendas e instalaciones. En la planta baja se encuentra el acceso, los núcleos de comunicación, y doce tiendas: una en la rotonda de esquina, tres pasantes con fachada a dos calles y cuatro respectivamente en cada fachada. La planta primera se destina a oficinas. Dos vestíbulos generales de distribución dan acceso a ocho oficinas, dando fachada cuatro a cada calle respectivamente. Las plantas destinadas a pisos se sitúan en los niveles segundo a sexto. Se presentan dos viviendas por planta con distintas soluciones: dúplex y en un solo nivel.

Las viviendas dúplex tienen fachada a Gran Vía, rotonda de esquina y Caballero de Gracia. Las piezas ocupan las crujías paralelas a las fachadas, quedando la crujía interior, de forma triangular, dedicada a hall en doble altura.

Las viviendas cuentan con núcleos de comunicación interior privados entre las dos plantas. El principal, en crujía de fachada a Gran Vía, formado por escalera de dos tramos. El de servicio en crujía de fachada a Caballero de Gracia, formado por escalera de caracol.

Los usos se distribuyen de la siguiente forma:

- La planta primera del dúplex se destina a habitaciones principales en la fachada a Gran Vía y la rotonda, y habitaciones de servicio en fachada a Caballero de Gracia.
- En planta segunda, dormitorios principales en crujías de fachada a Gran Vía y dormitorios de servicio en las de Caballero de Gracia.

La distribución de las viviendas es la siguiente:

- Planta primera: Hall, biblioteca, despacho, escalera principal, salón, salón rotonda, comedor, oficio, fregadero, cocina, comedor de criados, escalera de servicio y baño.

- Planta segunda: ocho dormitorios principales, gabinete —tocador en la rotonda, un baño y un dormitorio de criados.

Las viviendas en un solo nivel son pasantes y sitúan las habitaciones principales con uso de día en la fachada a Gran Vía. Los dormitorios principales y piezas de servicio ocupan las crujías de fachada a Caballero de Gracia. La distribución de las viviendas es la siguiente: vestíbulo, despacho, salón, comedor, saloncillo, ocho dormitorios principales, dos de servicio , dos cuartos de baño principales, un cuarto de baño de servicio, comedor de criados, oficio, cocina y fregadero. La planta de áticos se destina a Torreones-estudios que se combinan con azoteas y en la rotonda de esquina un mirador.

En cuanto al análisis formal de los alzados, podemos indicar que la unidad de la composición se consigue mediante el recorrido de líneas que dividen el alzado en tres partes horizontales: basamento, cuerpo central y remate.

La fachada a Gran Vía presenta un esquema con una composición asimétrica con predominio del elemento de esquina. El alzado se divide en partes verticales que se independizan con piezas autónomas: torre cilíndrica de esquina, edificio de viviendas dúplex, galería de acceso y edificio de viviendas en una planta.

El basamento corresponde a las plantas baja y entresuelo. Es el elemento común a todas las piezas verticales. Expresa la estructura reticular mediante un ritmo vertical, con machones fuertemente almohadillados, unificando las dos plantas. Singulariza la puerta de entrada, situada en el eje de la composición, a través de una portada con decoración escultórica que invade ligeramente el entresuelo.

El cuerpo central comprende las plantas principal, primera, segunda y tercera. Se produce la independencia formal de las partes verticales del edificio, que se desarrolla entre las líneas horizontales de balaustrada en arranque y coronación.

A continuación se procede a analizar cada uno de los elementos verticales.

A. La Torre cilíndrica de esquina está compuesta por superposición de órdenes gigantes formados por medias columnas dobles pareadas, soportando entablamentos y arcos. Se remata mediante dos templetes superpuestos de planta circular y orden corintio *(Fig.2).*

B. El edificio de viviendas dúplex dispone una composición simétrica formada por dos elementos verticales en los extremos constituidos por superposición de órdenes gigantes rematados por arcos rebajados y cresterías y un elemento central, que se convierte en predominante, formado por una torre prismática, que aloja los núcleos de comunicación interiores de los dúplex, coronada por cubierta piramidal truncada *(Fig.3).*

C. La Galería de acceso es el elemento que ocupa el eje en la composición y está constituido por otra torre prismática coronada por cubierta piramidal truncada *(Fig.4).*

El edificio de viviendas en una planta tiene una composición simétrica formada por dos elementos verticales en los extremos constituidos por superposición de órdenes gigantes rematados por arcos rebajados y cresterías. Entre ellos se desarrolla el cuerpo central, constituido por ritmo vertical de huecos coronado por galería adintelada de columnas de orden corintio con balaustrada.

La fachada a Caballero de Gracia presenta un esquema del alzado con una composición asimétrica con predominio del elemento de esquina. Este alzado se divide en partes verticales que se independizan con piezas autónomas: torre cilíndrica de esquina, edificio de viviendas dúplex, galería de acceso y edificio de viviendas en una planta. La unidad de la composición se mantiene en las dos primeras partes, que dan continuidad al diseño y volumetría de la fachada principal. Las dos segundas desarrollan unos mecanismos compositivos diferentes, a base de bandas verticales, por lo que no se consigue mantener la unidad del alzado.



Fig. 2 - Torre cilíndrica de esquina, detalle. Fuente: elaboración propia (2020)



Fig. 3 - Torre prismática del edificio de viviendas dúplex, detalle
Fuente: elaboración propia (2020)



Fig. 4 - Torre prismática de la Galería de acceso, detalle
Fuente: elaboración propia (2020)

En cuanto al estilo, presenta un eclecticismo con elementos del renacimiento y barroco francés, destacando la importancia de los elementos decorativos arquitectónicos y escultóricos. Estos últimos desarrollan un lenguaje cercano al modernismo.

Respecto de la tecnología podemos realizar el siguiente análisis constructivo**.** La cimentación está realizada mediante zanjas rellenas de hormigón. La estructura es metálica. Son entramados cuajados de ladrillo macizo. Los forjados son de viguetas metálicas y bovedillas de rasilla. Las escaleras son bóvedas de rasilla a la catalana. El cerramiento de la fachada presenta un zócalo de sillería granítica y a continuación un muro compuesto de ladrillo ordinario revestido de piedra artificial, despiezada como piedra natural en sus elementos decorativos, y revocado a la catalana en sus partes lisas, a excepción de la parte superior del alzado, aplacado en cerámica artística. La cubierta es una azotea a la catalana, con cámara de aire, tablero de rasilla y baldosa de Ariza, a excepción de las torres rematadas con cubierta piramidal truncada, acabadas en pizarra con abultados decorativos de zinc. La carpintería de madera es moldada. La cerrajería es forja artística. La vidriería es artística en escaleras principales y es sencilla en el resto. Los solados del portal y escalera principal son de mármol. Las escaleras de servicio soladas con baldosas. En las viviendas se coloca parqué en habitaciones principales, entarimado de pino melis en dormitorios principales y pasillos, baldosas de cemento en habitaciones de servicio Los paramentos interiores de tabiquería son de ladrillo cerámico guarnecidos y enlucidos con yeso.

6. GRAN VIA Nº 1, EL ARQUITECTO, EL PROMOTOR Y SU POÉTICA

Como hemos podido observar la arquitectura de las casas de alquiler de lujo se convirtió en la expresión de una nueva forma de vivir adecuada a la alta sociedad de principios del siglo XX. En ellas por lo tanto se plasmó la relación de las personalidades que colaboraron para llevar a cabo estos proyectos, basados en muchas ocasiones en el resultado de una relación personal de amistad entre arquitecto y promotor.

En nuestro caso esta relación se llevaba fraguando desde años atrás de la ejecución de este proyecto en La Gran Vía de Madrid.

El arquitecto Eladio Laredo Carranza nació en Castro Urdiales (Cantabria), en 1864. Titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1890, inició su carrera como arquitecto municipal de Castro Urdiales donde realizó numerosas obras esenciales para las nuevas dotaciones municipales destacando la restauración de la iglesia gótica de Santa María de Castro Urdiales. En ese momento entrará en contacto con quien sería el futuro promotor del edificio de Gran Vía nº1, Luis de Ocharan y Mazas, empresario minero vasco.

Ocharan nacido en Bilbao en 1858 se había trasladado con su familia a Castro Urdiales y cuando conoció a Eladio Laredo se había convertido en un personaje con múltiples facetas empresariales, intelectuales y artísticas. Entre ellas podemos destacar la literatura, la pintura, la astronomía y la fotografía. En este último campo alcanzó un gran prestigio formando parte del comité de redacción de las revistas

fotográficas más importantes del momento. Asimismo estaba interesado en la arquitectura y el urbanismo y encontró en Laredo la persona adecuada para llevar a cabo su idea de convertir Castro Urdiales en una villa de veraneo. Su primera colaboración consistió en la construcción del conjunto residencial Ocharan, llamado "Toki-Eder", en cual se proyectaron diversos pabellones en un gran parque en torno a un palacio principal. El lenguaje utilizado se encuentra dentro del eclecticismo fusionando elementos clásicos con el neo mudéjar.

En la primera década del Siglo XX, Eladio Laredo se traslada a Madrid, donde comienza a cultivar su amistad con otras figuras relevantes de la sociedad Alfonsina, como el Marqués de la Vega Inclán, primer comisario regio para el turismo nombrado por el rey Alfonso XIII. Fruto de esta nueva relación surgirá el encargo de la recreación de la Casa y Museo del Greco en el antiguo palacio del marqués de Villena en Toledo en 1905. En paralelo a este proyecto conceptual funda la revista "Pequeñas Monografías de Arte" donde se establecerá el debate teórico en torno a la necesidad de la actualización de la tradición artística nacional. Todo este proceso se plasmará en la adjudicación del pabellón oficial español en la Exposición Internacional de Roma de 1911, que diseñó en estilo neo plateresco o Monterrey.

En este momento de triunfo profesional en el plano teórico y práctico se enmarca el proyecto de Gran vía nº1 que culmina la relación personal y profesional de Ocharan y Laredo, a modo de manifiesto de las ideas intelectuales y artísticas de ambos. Para ello es de vital importancia la elección del solar, uno de los más singulares y relevantes de la avenida, tanto por su ubicación, en el arranque de la calle desde Alcalá, como por su forma de proa, que le permite desarrollar una potente imagen que sirve como icono de la nueva ciudad residencial de lujo donde podrán desarrollar su vida la aristocracia y la burguesía madrileñas de principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (1982). *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*. Madrid: C.O.A.M.

A.A.V.V. (2002). *La Gran Vía: escenario de un Madrid Cosmopolita*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ALONSO PEREIRA, J.R (1985). *Madrid 1898-1931. De Corte a Metrópolii*. Madrid: CAM.

ORDIERES DIEZ, I. (1992). *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en arquitectura*. Castro Urdiales: Derivados del Flúor, D.L.

RUIZ PALOMEQUE, E (1976): *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo de Madrid durante los ss.XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Estudios Madrileños.

ANÁLISIS DE PAISAJE URBANO HISTÓRICO MEDIANTE MODELOS DE RE-CREACIÓN VIRTUAL: PANORAMA DE GRANADA DE PIER MARIA BALDI EN 1668

Analysis of historic urban landscape through virtual recreation models: Panorama of Granada de Pier Maria Baldi in 1668

Raúl Campos López
Universidad de Granada
rcl@ugr.es

Inmaculada López Vílchez
Universidad de Granada
inlopez@ugr.es

Resumen

La tipología de representaciones pictóricas de la ciudad sobre las que proponemos centrar nuestra atención son las denominadas vistas, panoramas o corografías que proporcionan al investigador contemporáneo, una fuente de información excepcionalmente rica y variada. Aportamos en esta comunicación los primeros resultados de un caso de estudio, cuyo procedimiento puede extrapolarse a otras representaciones de ciudades y épocas. Utilizamos un documento gráfico particular: una acuarela de grandes dimensiones conservada en la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia donde se representa un panorama de la ciudad de Granada en 1668. La obra fue realizada por Pier María Baldi, arquitecto y dibujante que integraba el séquito de Cosme III de Médicis en su viaje por la Península Ibérica. La investigación se enmarca en el Proyecto del Plan Nacional I+d+i HAR2016-78298-P donde integramos dos aspectos complementarios en el análisis de las vistas urbanas: en primer lugar, el estudio tradicional centrado en el análisis gráfico e histórico del documento y, por otro lado, la introducción de técnicas gráficas basadas en la geolocalización y la generación de una cartografía 3D del relieve mediante sistemas de mapas de puntos. La imagen resultante permite recrear y comparar la vista original con la obtenida por la simulación virtual permitiendo analizar el nivel de veracidad de la representación como testimonio gráfico fidedigno del pasado.

Palabras clave

Panorama, Granada, 3D.

Abstract

The typology of pictorial representations of the city on which we propose to focus our attention are the so-called views, panoramas or chorographies that provide the contemporary researcher with an exceptionally rich and varied source of information. We provide in this communication the first results of a case study, the procedure of which can be extrapolated to other representations of cities and times. We used a particular graphic document: a large watercolor preserved in the Medicea Laurenciana Library in Florence, where a panorama of the city of Granada in 1668 is represented. The work was carried out by Pier María Baldi, architect and drawer who was part of the crew of Cosme III de Medici on his journey through the Iberian Peninsula. The research is part of the HAR2016-78298-P National Plan for I+d+i Project where we integrate two complementary aspects in the analysis of urban views: first, the traditional study focused on the graphic and historical analysis of the document, and on the other hand, the introduction of graphic techniques based on geolocation and the generation of a 3D mapping of the relief using point mapping systems. The resulting image allows us to recreate and compare the original view with that obtained by the virtual simulation, allowing us to analyze the level of veracity of the representation as a reliable graphic testimony of the past.

Keywords

Panorama, Granada, 3D.

1. REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA CIUDAD Y MODELOS DE ANÁLISIS

1.1. Humanidades digitales para el estudio de las representaciones urbanas

Nuestro trabajo da continuidad al creciente interés sobre el tema de las representaciones pictóricas de la ciudad que, en las últimas décadas, ha posibilitado la aparición de relevantes estudios centrados en su estudio iconográfico, su producción y posible clasificación[1]. Las corografías, las vistas o los panoramas de las ciudades de otros tiempos son, para el investigador de hoy, un recurso de gran interés, aunque en ellas, siempre ha de considerarse, que se trata de fuentes documentales condicionadas a diversos factores. Entre éstos, unos lo son de carácter técnico, tales como los relacionados con los sistemas de representación, el uso de instrumentación técnica, pautado y escalas, la propia técnica de ejecución... mientras que otros factores atañen a la objetividad del documento o el estilo del autor, pues ha de distinguirse lo veraz, lo parecido, lo interpretado e incluso, lo imaginado en las representaciones no propiamente técnicas como son las vistas corográficas.

Contamos en la actualidad con nuevos recursos de análisis a través de la mediación de tecnologías que permiten revelar datos complementarios y útiles para la revisión y el análisis de estas representaciones históricas, introduciendo lecturas que constatan hipótesis precedentes o que precisan con gran fidelidad aspectos de la posible reconstrucción gráfica de estas vistas urbanas. La investigación que proponemos entronca claramente con el campo de las Humanidades digitales (a través de un Proyecto del Plan Nacional I+d+i HAR2016-78298-P) donde integramos dos aspectos complementarios en el análisis de las vistas urbanas: por un lado, un estudio tradicional centrado en el análisis gráfico e histórico del documento, y por otro, la introducción de técnicas gráficas para el estudio del territorio basadas en la geolocalización y la generación de una cartografía 3D del relieve mediante sistemas de mapas de puntos.

Aplicamos en un ejemplo singular esta metodología, entendiendo que puede implementarse en otros casos de estudio, sobre todo cuando ya se han referenciado los datos mediante geolocalización. Nuestra corografía es una vista de la ciudad de Granada atribuida al pintor y arquitecto Pier Maria Baldi realizada en 1668 como miembro integrante del séquito que acompañó a Cosme III de Médicis a lo largo de la Península Ibérica y otros países europeos: Portugal, Inglaterra, Francia y Holanda. El documento original, una acuarela de grandes dimensiones, se custodia en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (Italia) encuadernada junto a otras vistas urbanas del itinerario, sobre la que ampliaremos información más adelante.

Para este análisis se han seguido las siguientes fases:

- Estudio del documento gráfico desde un punto de vista histórico-artístico para la localización de los principales referentes arquitectónicos y paisajísticos que permitan la determinación de un punto de vista real que sea compatible con la realización de vista corográfica.

- Recreación virtual en un espacio tridimensional e interactivo de la orografía real del territorio, es decir, del espacio físico que comprende la obra objeto de nuestro estudio, generando un primer mapa con coordenadas reales (x,y,z) relativas a su posicionamiento GPS (datos de Mapzen´s Global Elevation Service).

- Sobre este relieve, se posicionan en una segunda capa, aquellos edificios históricos existentes en el momento de la ejecución de la corografía.

- Finalmente, se posiciona la posible ubicación del dibujante en este modelo virtual y,

- Se recrea una imagen fija desde el punto de vista de observación obteniendo desde esa posición una imagen virtual pero geográficamente exacta de lo que vería realmente (escala, distancia, orografía, detalles…).

[1] Autores como Richard Kagan, Cesare di Seta, Fernando Marías, R. Dubini, L. Nutti, D. Strofollino, han impulsado con sus trabajos este tema, al igual que la celebración de encuentros científicos y, de manera particular, la creación del Centro Interdepartimentale di Recerca sull´Iconografia della Città Europea de l´Università degli Studi di Napoli (Italia).

La comparación de la corografía original con la imagen obtenida a través de la recreación virtual permite establecer una relación entre ambas y determinar el grado de correspondencia y precisión que ostenta la imagen representada, determinando así su nivel de objetividad en la transcripción fidedigna del modelo y permite diferenciar con mayor facilidad aquellos elementos que hayan sido interpretados.

2. COROGRAFÍAS, VISTAS Y PANORAMAS. EL CASO DE LOS PANORAMAS DE PIER MARÍA BALDI

2.1. Sobre la denominación y clasificación de las vistas urbanas

Panoramas, vistas, corografías, perfiles, plataformas, perspectivas, axonometrías… son términos que se utilizan para nombrar genéricamente estas representaciones, aunque hemos constatado que no existe una clara "homologación" de sus respectivos significados y que los términos se aplican de manera imprecisa, generando cierta confusión o incluso inexistencia en los catálogos de indexación de estos documentos en los centros de investigación y archivos. Sobre este aspecto incide también el profesor Fernando Marías exponiendo:

> La terminología y – en función de ella- la taxonomía contemporánea a las obras no proporcionan una información globalmente utilizable. Por ejemplo, en la minoría de imágenes hispanas en que aparece un "título" en castellano, este suele ser el de *plan, perfil, vista, descripción, perfil o figura*, excepcional es la utilización de términos como *trazas, retrato, planta, plataforma, planta y perspectiva o descripción chorographica*, esta última significando más una representación cartográfica que una vista urbana en sentido estricto. A partir del siglo XVIII pueden también encontrarse, aunque con carácter asimismo excepcional, otros términos: *planta y elevación, mapa o diseño, perspectiva*. (Marías, 1996: 101).

El término de corografía se ha enriquecido durante los siglos XVI y XVII incorporando a las representaciones un conjunto de narraciones visuales sobre aspectos concretos de su geografía, costumbres, formas de trabajo (paisaje y paisanaje) siendo denominadas desde esta época como "vistas corográficas".

Históricamente ciencia de la Cosmografía sería la que se dedica a la realización y el análisis de mapas y, dentro de ella, se distingue la Astronomía y la Geografía (apoyadas ambas en la Física y la Matemática). Dentro de la Geografía, encontramos la ciencia de la Corografía que tradicionalmente se define como "la descripción de algún reyno, país o provincia particular" desde tiempos de Ptolomeo, siendo la definición de Petrus Apianus de 1524 la que concluye: *"El fin de la corogragía es pintar un lugar particular como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre*[2]*"*. Egnatio Danti, gran geómetra renacentista distingue además en la disciplina de la Corografía tres específicas: las corografías geográficas, las geométricas y finalmente, las mecánicas o artísticas.

2.2. El panorama de la ciudad de Granada realizado por Pier Maria Baldi

Nuestro documento gráfico de estudio es una de las 129 representaciones que en total realizó el dibujante Pier Maria Baldi de las ciudades y localizaciones que visitaron en el viaje que realizó formando parte del séquito de Cosme III de Médici entre los años 1668 y 1669 por tierras de España y Portugal. En la obra "*Dizionario biografico degli italiani*" (1963) el arquitecto y pintor Pier Maria Baldi cuenta con una reseña biográfica poco extensa en la que se indica que nace en Florencia y desarrolla su actividad durante la segunda mitad del siglo XVII teniendo atribuidas pocas obras. Entre las más conocidas, se menciona la fuente monumental de la Piazza della Santa Croce de Florencia y una pala de altar para la iglesia de S. Domenico en la misma ciudad. En una carta de presentación se le definía como: "*giovane fiorentino… assai ben avanzato nel disegno e nel colorito*" y posiblemente con "*accenti dirivanti dal Volterrano*[3]". Comienza a servir en el entorno del Duque Cosme de Médici a la par que éste inicia un viaje de conocimiento y formación por España, Francia y Portugal durante los años 1668 y 1669 y Pier Maria Baldi forma parte del séquito que acompañaba al futuro Cosme III en un amplio recorrido por la

[2] Petrus Apianus, 1548, Liber Cosmographicus.

[3] L.M. Tosi en Encicl. Ita., Vp 943, referenciado en Chiarelli, Renzo (1963) Dizionario biografico degli italiani. Vol. 5. "Si trata in realtà, di un pittore di nos eccelsa qualità, nella cui arte è possibile rilevare, como è stato notato accenti derivanti dal Volterrano".

Peninsula Ibérica donde se da cuenta de todo lo acontecido a través de las crónicas literarias y visuales con las que quedó documentado.

A simple vista, la acuarela se ajusta a la realidad en cuanto escalas y proporciones y el pintor toma algunas licencias cuando representa algunos edificios girados respecto al punto de vista general para una mejor identificación. Lorenzo Magalotti[4], autor de los diarios del viaje, ensalza la ciudad de Granada como una de las más bellas e importantes del itinerario y hace alusión a la convivencia de estilos arquitectónicos que llama poderosamente la atención del visitante. El cronista señala la importancia del Palacio de Carlos V, aún inacabado, así como la Iglesia Mayor cuya construcción se encuentra en proceso, visitando también la Capilla Real y los sepulcros de los Reyes Católicos y los del rey Felipe I y la reina Juana. Llama la atención la Iglesia de San Jerónimo, el palacio de la Chancillería y la Abadía del Sacromonte así como las construcciones de las plazas e iglesias algunas de ellas aún sin terminar como la Virgen de las Angustias o la iglesia de los dominicos.

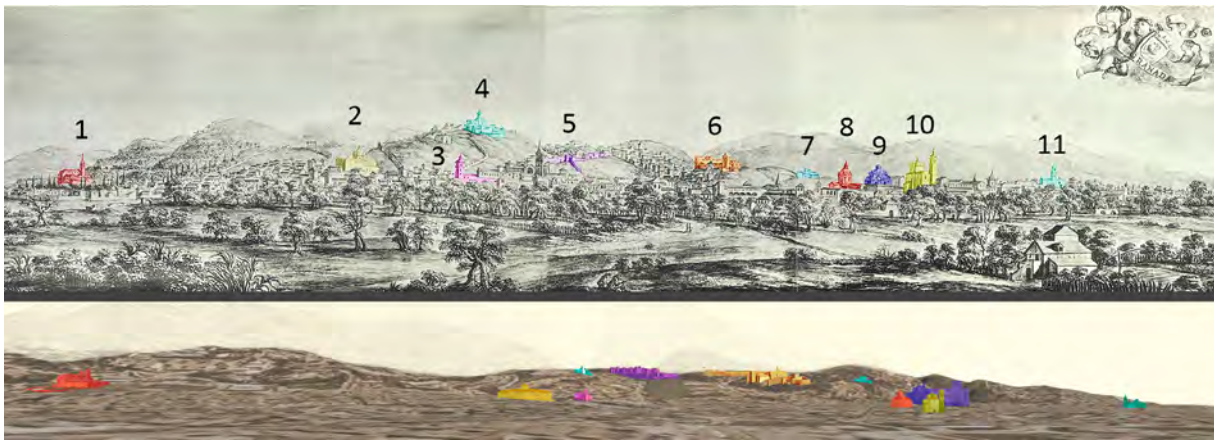


Fig. 1 - Estudio comparativo entre el Panorama de Granada (Pier Maria Baldi, 1668) y el Panorama Digital de Granada por Geolocalización. Fuentes: Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (Med. Pal.123.1c. 084 bis) y elaboración propia (2020)

Sin embargo, no parecen del gusto italiano todas las referencias que en el texto aluden a la arquitectura islámica tanto palaciega como popular, como refleja el comentario sobre la visita al barrio del Zacatín, "…es una calle estrecha, oscura, fea y sucia pero con las tiendas mejores y más ricas de Granada" o la descripción general sobre las viviendas: "... numerosas casas de ladrillo y algunas calles tan estrechas y sucias, quitan valor a la ciudad en cuanto a grandeza (que creció considerablemente tras la expulsión de los árabes) y a la población" (Magalotti, 2018). Es reseñable igualmente la descripción que realiza de su visita al famoso Patio de los Leones de la Alhambra donde muestra su decepción del que dice: "Allí se encuentra la Sala de los Leones en honor a la fuente, que está en el centro de un patio cuyo estanque está sostenido por algunos leones de mármol mal esculpidos y con adornos recurrentes de ciertos pórticos en columnas de mármol de arquitectura imperfecta". Estas anotaciones hacen evidente la confrontación de los estilos occidental y oriental cuya convivencia hace tan singular el paisaje de la ciudad de Granada y también constatan la asumida preeminencia del arte italiano como garante del buen gusto y modelo estético preponderante.

Técnicamente el panorama de Granada está realizado con acuarela y lápiz sobre papel y, dada la importancia de la ciudad representada, es uno de los originales de mayor tamaño que se presenta encuadernado y plegado en el volumen primero que recoge el recorrido del príncipe por la Península Ibérica entre 1668 y 1669. Se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia con la referencia Med. Pal.123.1c. 084 bis. En el segundo volumen se hallan las ilustraciones correspondientes al itinerario por Francia, Holanda y Gran Bretaña, territorios que visitó tras abandonar la geografía española.

[4] Viaggio di Spagna e di Portogal e Gaiizia. Bilbioteca Nazionale Centrale di Firenze (Mss., II-III, 431). Viaggio dellÁlteza Reale del Serenissimo Cosimo III Gran Duca di Toscana fatto nel 1668 ch´era Gran Prencipe. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Mss. Conventi Soppressi, G. IX, 1863).

Para la realización del panorama Pier Maria Baldi escogió una vista desde la parte menos montañosa y más baja de la ciudad, despejados de construcciones pues estaban destinados al cultivo donde se asentaban las huertas con construcciones de poca altura y dimensiones. Baldi se posicionó en el Oeste, coincidiendo con otras vistas de autores tan difundidas de Granada como la publicada en el Civitas Orbitates Terrarum ejecutada por Joris Hoefnagel (1563-66) y con la famosa vista, aunque inédita para el autor dado que no fue editada, de Anton van der Wyngaerde (1567).

Están singularizados los monumentos principales y también se presta especial atención a las murallas y la caracterización de la arquitectura urbana típica de gran densidad como ocurre en el caso del barrio del Albayzín. Son perfectamente reconocibles los perfiles de las principales iglesias que destacan tanto en altura como en proporciones y creemos que han sido estos hitos los que el autor ha tomado de referencia métrica para establecer la proporción de la representación ya que, al analizar los originales de esta y otras vistas urbanas, queda constancia de una serie de sutiles marcas verticales que van dividiendo la composición y que se corresponden con las ubicaciones de estos elementos (torres, cúpulas o remates arquitectónicos) *(Fig.1).*

A la izquierda de la imagen puede identificarse como hito fundamental, en las afueras de la zona norte de la ciudad, el monasterio de La Cartuja rodeado de huertas y cipreses. En el recorrido panorámico hacia la zona sur, se distingue claramente el cimborrio del Hospital Real de Granada, mandado edificar por los Reyes Católicos en 1504. Sobre las colinas que comprenden los edificios señalados, puede identificarse coronando una de ellas, la iglesia de San Cristóbal y en otra, se representa el populoso barrio del Albayzín frente a la Alhambra en la que se distinguen los principales perfiles de la Alcazaba.

A poca distancia de la Alhambra, quedan representadas las Torres Bermejas sobre una pequeña colina en cuyo primer plano, ya la zona baja de la ciudad puede identificarse el conjunto de la Catedral cuyo cimborrio queda definido con detalle y anterior a este, resalta la representación del Monasterio de San Jerónimo construido entre 1504-1568.

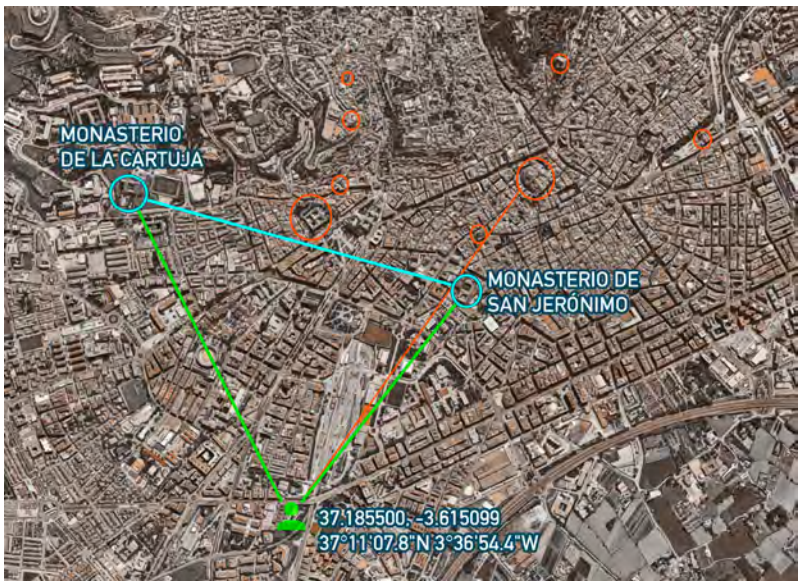


Fig. 2 - Estimación del punto de observación utilizado para la creación de la corografía . Fuente: Elaboración propia (2020)

Dada la formación técnica del autor, que ejercía como arquitecto, al igual que ocurre con la vista panorámica de Wyngaerde, ambas muestran una correspondencia topográfica notable por lo que, teniendo en cuenta los hitos señalados anteriormente, la ubicación y la escala, hemos realizado una triangulación tomando como referente la planimetría urbana de la ciudad de Granada, lo que permite restituir con bastante aproximación la supuesta posición y el alejamiento en el que el autor sitúa el punto de vista. Puede verificarse esta localización en la *(Fig.2)* ofreciéndose una perspectiva muy amplia de la urbe.

Como consecuencia y siendo la característica fundamental de este tipo de representaciones, el panorama abarca un importante ángulo subtendido de visión que hemos estimado en unos 95 grados, siendo 60 grados la angulatura característica de las imágenes pictóricas según el modelo de perspectiva lineal. Se obtiene, por lo tanto, una imagen resultante marcadamente horizontal, cuyo proceso y análisis detallaremos en el siguiente apartado y veremos cómo también es coincidente con la restitución de la vista que se obtiene mediante modelado 3d desde el punto considerado como estación o punto de vista de la perspectiva.

3. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS CON INFOGRAFÍA 3D

3.1. Creación de los modelos bi y tridimensional de la ciudad de Granada

Para nuestro análisis contemporáneo, hemos de considerar la gran transformación que en la ciudad produce el crecimiento urbano, lo que impide una aproximación realista al punto de observación utilizado originalmente por los autores de las vistas pictóricas. Incluso ha de advertirse que, en muchas ocasiones, el grado de fidelidad de las vistas originales de antaño no era el objetivo primordial de la representación pues, como ocurre con las corografías, se priorizaba el valor estético frente al técnico, se alteraban dimensiones, se incluían escenas típicas o acabados acordes con la estética o rasgos estilísticos propios del autor… Todas estas licencias han de ser consideradas en el análisis de las vistas urbanas, pero el caso de análisis que presentamos, el panorama de Baldi, puede considerarse como un documento gráfico de gran fidelidad. Para realizar su análisis técnico hemos confrontado los datos extraídos del panorama de 1668 con los datos de una proyección planimétrica actual de la ciudad de Granada y finalmente, también se ha realizado un modelo tridimensional de la orografía para poder confrontar el dibujo del panorama de Baldi con la restitución orográfica o modelado 3d del mismo espacio geográfico.

Respecto a la vista ortográfica de la ciudad de Granada, es decir su visualización en planta, el levantamiento realizado a partir de los datos cartográficos y de geolocalización, nos permite realizar una recreación orográfica y urbanística que admite el posicionamiento preciso de las edificaciones o de los monumentos que históricamente han conformado la trama urbana durante diferentes épocas o etapas – referenciados con coordenadas GPS –. Y de este modo, mediante triangulación, poder recrear la ubicación del punto focal desde donde el artista se situó para realizar su vista pictórica, despreciando las obstrucciones de los edificios que actualmente existen y que impiden reconstruir qué elementos podían retratar la visualización de la época. El hecho de poder eliminar todos esos testigos contaminantes y dejar el levantamiento virtual de las construcciones que históricamente conectan diferentes épocas, nos permite aumentar drásticamente la precisión respecto a la determinación de los posibles puntos de observación de las vistas urbanas. Establecemos, por lo tanto, un modelo de investigación común, no solo en este caso de estudio, sino que también es extensivo al conjunto de las representaciones urbanas de la ciudad de Granada realizadas a lo largo del tiempo, que permitirá entre otros aspectos, determinar el posicionamiento de las vistas, valorar su grado de fidelidad técnica y detectar aquellos recursos estilísticos y compositivos utilizados por los artistas, en muchas ocasiones cercanos a la ficción, como el cambio de escala o la reubicación de elementos urbanísticos.

Por otro lado, para este estudio, también hemos completado la planimetría con la edición de la infografía 3D del espacio urbano, trabajando en dos fases. En la primera, se creado un mapa orográfico del casco histórico de la ciudad de Granada a modo de escenario sobre el que situar posteriormente cada uno de los monumentos. Y en la segunda fase, se ha reconstruido en 3D el alzado de algunos de los monumentos más significativos identificados en la ilustración de Baldi. La elaboración del mapa se inicia a partir de dos elementos de geolocalización y generación de cartografía 3D. Por un lado, los datos geográficos son obtenidos de las bases de datos de Google Maps y de vías del CDAU (Callejero Digital de Andalucía Unificado) *(Fig.3)*. Y para el modelado orográfico se utilizó un proceso de mapa de altura por escala de grises, a partir de la base de datos del Mapzen's Global Elevation Service. Generando finalmente un mapa que recoge una altitud comprendida entre los 609 y 1018 metros *(Fig.4)*.



Fig. 3 - Mapas de geolocalización, altura por escala de grises, y monumentos históricos
Fuentes: Google Maps (2019), Mapzen's Global Elevation Service (2019) y elaboración propia (2019)

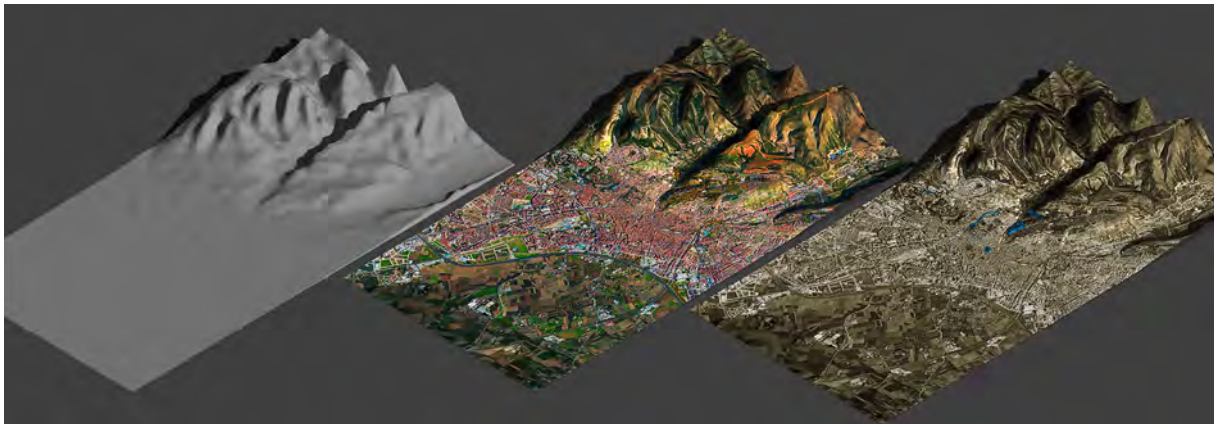


Fig. 4 - Estudio geolocalización y generación de cartografía 3D. Fuente: Elaboración propia (2020)

Era muy importante también para establecer esta comparativa, el alzado de algunos de los monumentos identificados en la ilustración, respetando su posición y escala real con respecto al plano. Los edificios en los que se apoya esta reconstrucción son el Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción "La Cartuja" (1), el Hospital Real (2), la Iglesia de San Ildefonso (3), la Iglesia de San Cristóbal (4), la Muralla Ziri (5, trayecto hacia Puerta Monaita), el conjunto monumental de La Alhambra (6 tomando como referencia la Alcazaba), la fortaleza de Torres Bermejas (7), la Iglesia de San Justo y Pastor (8), el Monasterio Jerónimo de Santa María de la Concepción (9), la Santa Iglesia Catedral de la Encarnación (10) y la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias (11).

Como apoyo a una identificación preliminar de dichos monumentos, se utilizó la plataforma Google Earth. Además de poder navegar por toda la superficie, esta aplicación permite conocer la altitud sobre el terreno de cada uno de los edificios, lo que permitió una corrección de alturas, y editar una plataforma bastante fiel a la realidad a la hora de posicionar cada edificación, facilitando su posterior análisis comparativo entre ilustraciones.

Para la reconstrucción 3D de cada uno de los monumentos se consultaron los documentos de planta y alzado de archivos municipales del Ayuntamiento de Granada, del Patronato de la Alhambra, y también, del área de Conservación y Patrimonio de la Universidad de Granada. Finalmente, cada edificio fue posicionado sobre el estudio planimétrico previo a fin de que guardara la ubicación más fiel posible a la realidad.

4. ESTUDIO COMPARADO DEL PANORAMA Y LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL

Para poder hallar una vista lo más similar posible entre ambas panorámicas, se utilizaron básicamente dos puntos de referencia. Por un lado, en el extremo izquierdo, se intentó situar en la misma ubicación de la ilustración La Cartuja. Por otro lado, se observó que, en la representación de Baldi, la cúpula de la Catedral queda significativamente en medio entre la torre del campanario de la Iglesia del San Jerónimo (a su derecha) y la imponente cúpula de la Iglesia de San Justo y Pastor (a su izquierda), aún sin torre del campanario pues sería agregada más tarde en el siglo XVIII. Finalmente, se intentó establecer el punto de observación del artista, desde un ángulo de la trayectoria que admitiese ver dichos monumentos con la misma perspectiva a un lado, y que, simultáneamente, permitiese visualizar con la inclinación adecuada la torre de La Cartuja al otro extremo de la imagen.

Aún siendo mucho mayor la distancia entre La Cartuja y el Hospital Real, puede comprobarse que la vista de la perspectiva en ambas es la correcta desde este punto de observación. Posiblemente acortó esta distancia para mantener el equilibrio compositivo de la ilustración. Del mismo modo, aunque se observa una proporción de los monumentos bastante fiel a la realidad, llama la atención como se han sobredimensionado la mayoría de ellos, seguramente para enfatizar su presencia e importancia sobre el resto del paisaje. De hecho, el sobreescalado de algunos con respecto a otros, como puede ser el

de la Iglesia de San Cristóbal, que siendo más pequeña y situándose más alejada que la mayoría, aparenta el mismo tamaño que la mayoría. Pudiera parecer que la estampa se convierte en una carta de presentación, donde no quisiera que ninguno prevalezca sobre los demás. Esta sobredimensión, además aumenta la sensación de que estas distancias que los separan son aún más cortas.

Lo mismo ocurre con la sobre elevación sobre el terreno. Esta suspensión es especialmente significativa en algunos edificios como el Hospital Real o San Jerónimo, muy por encima de su altitud real.

5. CONCLUSIONES

Con el caso de estudio analizado pretendíamos desarrollar una herramienta que permitiese realizar estudios análogos tomando como referentes otras representaciones urbanas. La temática de los panoramas y su consideración como elemento fidedigno de representación del territorio supone un registro más veraz del paisaje que otras representaciones pictóricas. Aun así, en muchos documentos hallados lo verdadero y lo verosímil se entremezclan acusando, por un lado, dificultades de carácter técnico que afectan a la realización del panorama (elección de punto de vista real o imaginario, ángulo subtendido, escala y dimensionamiento tanto horizontal como vertical, superposiciones…) y por otro lado, cuestiones estilísticas correspondientes al autor o a la edición. Si a estas cuestiones se suma la originalidad en la realización de la imagen, muchas representaciones urbanas han de ser desestimadas por ser copias, reinterpretaciones o incluso ficciones del paisaje que representan. Por lo tanto, nuestro interés está en analizar, mediante un procedimiento riguroso, los panoramas dibujados o las vistas urbanas generales o parciales, comparándolos con la simulación tridimensional del territorio que se genera a través de un modelo virtual que refleja la orografía real del espacio urbano.

El modelo elegido, el panorama de la ciudad de Granada de Pier Maria Baldi es uno de los registros más fidedignos en los que queda representada la ciudad de Granada, sin olvidar el más conocido y estudiado panorama de Anton Van der Wyngaerde. En la acuarela original de grandes dimensiones se distinguen con claridad los principales hitos urbanos y esta precisión permite restituir un punto de vista aproximado desde donde se ejecutó el trabajo del dibujante. Considerando que este tipo de representaciones conllevan una labor de gabinete, es decir, un “montaje” y elaboración posterior sin referencias del natural, el panorama de Baldi muestra una exactitud y correspondencia que únicamente ha podido llevarse a cabo a través de una observación directa (hablamos por lo tanto de un modelo realizado en vivo “ad vivum” o “a ojos vista”) y la ejecución ha sido llevada a cabo con instrumentación técnica elemental, pues se conservan en gran medida aspectos como la escala y el posicionamiento de los hitos principales en concordancia con el espacio real.

El haber elaborado un modelo tridimensional georreferenciado, siguiendo técnicas actuales, en la cual se fija la trama urbana, ha permitido también la inserción de los edificios más representativos que aparecen en el panorama respetando su volumetría básica. Esta última tarea de posicionamiento es mucho más delicada y diríamos que artesanal, pues con ella hemos podido simular el volumen y escala real de estos hitos fundamentales dentro del modelo. Sin embargo, una vez realizado todo este laborioso proceso, con nuestro modelo urbano, se puede extraer de esta escenografía 3d -con las herramientas digitales- la recreación de una imagen fija desde la posición y altura que fijemos y obtener una imagen renderizada de este modelo virtual desde el punto de vista elegido. Por lo tanto, esta imagen resultante ofrece un documento de gran exactitud que representa la vista de la ciudad permitiendo su comparación con los documentos históricos objeto de nuestra investigación.

Concluimos por lo tanto con una doble aportación. Por un lado, la generación del modelo virtual de la ciudad de Granada que será una herramienta fundamental para el análisis de otras representaciones urbanas y por otro lado, hemos ejemplificado en el panorama de la ciudad de Granada de Pier Maria Baldi una metodología de análisis comparado de imágenes que nos ha permitido: realizar la hipótesis del posicionamiento del artista, verificar la amplitud del panorama, identificar los principales hitos representados en el espacio urbano (muchos existentes y otros ya desparecidos), comparar posicionamiento y escalas de cada una de las construcciones notables, concluyendo que el artista se ha servido de licencias en

la representación de edificios puntuales (como sería el caso del Hospital Real en cuanto ubicación y la iglesia de San Cristóbal en cuanto a escala) pero, que en gran medida el documento responde con gran objetividad a lo que Cesare di Setta define como un “vero ritrato della città”.

BIBLIOGRAFÍA

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (2011). “Visiones de España. Los viajeros del siglo XVI y las representaciones de las ciudades”, en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, RINCÓN GARCÍA W. (ed.), *El arte y el viaje*. Madrid, pp.281-294.

CHIARELLI, R. (1963), *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 5.

GAMIZ, A. (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800).* Granada: Fundación el Legado Andalusí. Patronato de la Alhambra y Generalife.

GÓMEZ IPARRAGUIRRE, J.; MERA ALVÁREZ, I.; VIGO TRASANCOS, A. (2004). “Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi”, en NEIRA CRUZ, X.A. (comisario), *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago, pp. 603-617.

KAGAN, R.L. (dir.) (1986). *Ciudades del Siglo de oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid.

MAGALOTTI, L. (2018). *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1889)*. Madrid, Miraguano ediciones, pp. 241-255. (Originale) *Viaggio del Magalotti col Principe Cosimo in Spagna, Inghliterra, Olanda e Francia anni 1668-1669*.

MARÍAS, F., (1996). “Tipología delle immagini delle città spagnole”, en SETA C. DE (a cura di), *Città d’Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*. Italia, pp.101-117.

SETA, C. DE (2002), *La ciudad europea del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. 1a edición 1996. Madrid.

RESILIENCIA RESIDENCIAL: FLEXIBILIDAD Y ADAPTABILIDAD TIPOLÓGICA DE LA VIVIENDA PROTEGIDA EN ZARAGOZA

Residential resilience: Flexibility and typological adaptability of protected housing in Zaragoza

Noelia Cervero Sánchez
Universidad de Zaragoza
ncervero@unizar.es

Resumen

Esta investigación se plantea con el propósito de determinar la resiliencia de la vivienda pública construida en Zaragoza por la Obra Sindical del Hogar en los años cincuenta del siglo XX. Se plantea una metodología para conocer la capacidad de adaptación que presentan los tipos de vivienda al medio y a las necesidades variables de la población. Posteriormente se valida con el estudio de dos casos representativos: el grupo Andrea Casamayor (1954-1957) y el grupo Alférez Rojas (1957-1961). La tipología habitacional se entiende como una forma de precariedad en la vivienda, cuyo diagnóstico en un entorno urbano constituye un paso previo para programar estrategias de actualización y mejora. Los puntos de análisis para la evaluación de los tipos son: los condicionantes del conjunto urbano (espacios libres y servicios comunes); los condicionantes del bloque (estructura y accesibilidad); la adecuación de los tipos al usuario (ocupación y diversidad de modelos de convivencia); la adecuación de los tipos al uso (adecuación superficial y funcional de las estancias); y flexibilidad y adaptabilidad de los tipos.

Palabras clave

Resiliencia, vivienda protegida, tipología, Zaragoza.

Abstract

This research is proposed with the aim of determining the resilience of public housing built in Zaragoza by the *Obra Sindical del Hogar* in the fifties of the 20th century. A methodology to analyze the adaptability that the types of housing present to the environment and to the variable needs of the population is proposed. And it is validated with the study of two representative case studies: Andrea Casamayor estate (1954-1957) and Alférez Rojas estate (1957-1961). The housing typology is understood as a form of precariousness, whose diagnosis in an urban scale constitutes a previous step to program updating and improvement strategies. The items of the assessment are: the determining factors of the estate (free spaces and common services); the determining factors of the block (structure and accessibility); the adaptation of the types to the user (occupation and diversity of coexistence models); the adaptation of the types to use (superficial and functional adaptation); and flexibility and adaptability of the types.

Keywords

Resilience, protected housing, typology, Zaragoza.

1. INTRODUCCIÓN

El diagnóstico y programación de estrategias de mejora de áreas de vivienda social, habitadas por población vulnerable, hacen necesario un estudio en profundidad de su morfología y dinámicas urbanas. En esta comunicación se plantea una metodología para conocer la resiliencia determinada por los tipos de vivienda de estos entornos urbanos, es decir la capacidad de adaptación que presentan al medio y a los cambios de modelo habitacional demandados por la población. El diagnóstico tipológico se aplica a unas viviendas construidas en circunstancias socioeconómicas muy ajustadas, promovidas por la Obra Sindical del Hogar en la década de los años cincuenta en la ciudad de Zaragoza. En concreto, se acomete el estudio de dos casos representativos: el grupo Andrea Casamayor (1954-1957) y el grupo Alférez Rojas (1957-1961).

La *Constitución Española* dispone que "todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada" (art. 47), como recoge nuevamente el *Texto Refundido de la Ley del Suelo de 2015*, que hace referencia entre los derechos del ciudadano a "una vivienda digna, adecuada y accesible, que constituya su domicilio libre de ruido u otras inmisiones contaminantes y en un medio ambiente y un paisaje adecuados" (art. 5). La vivienda de Protección Oficial ha de favorecer que todos los ciudadanos puedan acceder a este derecho, pero resulta casi imposible precisar qué características conlleva el término digno (López Ramón, 2009: 83-92).

Si se atiende a la Normativa, lejos de precisarlo, se comprueba que su interpretación resulta ambigua y variable (Casals y Arcas, 2010; Casals, 2013: 215-241). Durante el periodo franquista se relaciona con el sentido de moral, al vincularse con el fortalecimiento del modelo tradicional de familia nuclear, con espacios que responden a una jerarquía y un fuerte control de las relaciones. Esta interpretación genérica adquiere matices a lo largo del periodo, con una constante desde la *Normativa de Viviendas Protegidas de 1939*, de ampliar el rendimiento económico a través de una exigencia de mínimos. Las *Condiciones higiénicas mínimas de 1944* son continuadoras de una línea que prima la salud y la máxima calidad del ambiente. Sin embargo, las *Ordenanzas de las viviendas de Renta Limitada de 1955* incrementan los criterios de rentabilidad, reduciendo superficies, parámetros de higiene y requisitos de privacidad.

La presencia de la Normativa en estas décadas posteriores a la Guerra Civil va por delante de cualquier respuesta arquitectónica al grave problema de falta de vivienda provocado por las pérdidas de la guerra y los fuertes movimientos migratorios (Sambricio, 2000: 90). En la década de los años cincuenta tiene lugar una importante investigación, que plantea la voluntad de modificar las tipologías, rechazando la referencia a lo vernáculo en favor de propuestas que buscan alternativas de vida (Klein, 1980). Partiendo de la familia tipo presente en la Normativa, se hacen estudios en planta con superficies mínimas, que relacionan los espacios con el cuerpo humano, y adoptan criterios de organización y circulación. El espacio doméstico guía el cambio hacia una arquitectura moderna (Sambricio, 2003, vol. 2: 6-80), en la que los tipos adquieren una gran autonomía proyectual.

Los vínculos que históricamente ligaban vivienda y ordenación se debilitan, resultando la ordenación, una consecuencia de la agregación de unidades de vivienda. El proyecto adquiere una dimensión urbana, lo que tiene repercusiones en un espacio público que llega a subordinarse a la definición del tipo edificatorio (Ferrer, 1996: 218-220). En el plano económico, la lógica del ajuste de costes impuesta por la voluntad del Estado, se agudiza en la realidad construida. Las operaciones de promoción se optimizan limitando la inversión, lo que da lugar a una reducción, en muchos casos excesiva de las superficies y estándares, con la consiguiente repercusión en la calidad de los espacios (Moya, 1987: 106). Responden además a una planificación funcionalista de la ciudad y a un mercado inmobiliario que ha generado espacios exclusivos en función de los niveles de renta, y una desconexión entre los distintos estratos que diluye el sentido de ciudad como civis (Rueda, 2003) y provoca segregación espacial.

Estas tipologías de vivienda social, funcional y mínima, creadas para un modelo familiar jerárquico, contrastan fuertemente el espacio doméstico que se demanda en la actualidad. Es reseñable la evolución de las unidades convivenciales de la familia tradicional a una diversidad de configuraciones derivadas de la realidad social –familias monoparentales, altas edades de emancipación, convivencia entre miembros de distintas unidades familiares, etc.–, con un notable predominio de hogares conformados

por una o dos personas –que en España han experimentado un incremento del 53,28% en 2011 al 65,1% en 2019, según datos del Instituto Nacional de Estadística (INE)–.

Existe también una ruptura con las formas de uso de los distintos espacios, que en una proporción creciente se abren al mundo laboral o social. Ante esta perspectiva, se observan modelos compuestos por espacios flexibles, que priman la privacidad y la identificación con el usuario y, al tiempo, permiten la vida comunitaria, conjugando lo individual y lo colectivo (Montaner y Muxi, 2006: 20-31). Se detecta un rechazo de lo tipificado y normativo, y frente a los programas de múltiples habitaciones propios de las viviendas que componen el objeto de estudio, se valora la flexibilidad, la fluidez del espacio y la intercambiabilidad de usos (Peñín, 2017: 88-101).

Se valora asimismo la influencia tanto física como funcional, del medio urbano en la edificación, y su adaptación a él, atendiendo a principios bioclimáticos que dependen de la orientación de las estancias y su relación con el exterior a través del cerramiento (Fariña, 2000: 154-158). Junto a la importancia de un entorno favorable, se tienen en cuenta de forma creciente estrategias pasivas de acondicionamiento que influyen en la eficiencia de la edificación y el confort del usuario (Luxán, 2009: 54-75).

2. METODOLOGÍA

Este estudio se plantea desde un punto de vista histórico, en función de los estándares marcados por la Normativa como recomendables o mínimos, y desde un punto de vista actual, en función de la realidad que rodea a los habitantes y la adaptabilidad al medio. Se tienen en cuenta los siguientes factores:

2.1. Condicionantes del conjunto urbano

Los espacios libres y servicios comunes del conjunto aportan al espacio privativo de cada vivienda condiciones complementarias de habitabilidad, diversidad y seguridad. Se evalúa si los espacios libres contribuyen al desarrollo ecológico del conjunto, recuperando la biodiversidad específica, y al desarrollo social de la comunidad, favoreciendo su bienestar físico y emocional. Se valora asimismo si el conjunto cuenta con una diversidad de usos compatibles con la vivienda que actúe en favor de la complejidad urbana (Higueras, 2009: 17). Para ello se tiene en cuenta si la actividad de cercanía responde a las necesidades del conjunto, adaptándose al tipo de tejido y a su caracterización demográfica (Agencia de Ecología Urbana de Barcelona, 2012).

2.2. Condicionantes del bloque

Los condicionantes tipológicos del bloque que afectan de una manera más directa a la habitabilidad de las viviendas son la estructura y la accesibilidad. El sistema estructural contiene los elementos inamovibles que determinan la distribución de espacios y su apertura al exterior. En cuanto a la accesibilidad, a pesar de ser un factor fundamental para garantizar calidad de vida en un inmueble, según datos del INE en 2011, solo el 23% de los edificios destinados a vivienda son totalmente accesibles. Se toma referencia de la accesibilidad del bloque como paso previo a la accesibilidad en el interior de las viviendas.

2.3. Adecuación de los tipos al usuario

La adecuación de las tipologías a su ocupación y la diversidad de modelos de convivencia que permiten (Fariña y Naredo, 2009: 52-75), son factores que muestran la idoneidad de la vivienda al usuario. Con una superficie media en España de 36,93 m2 por habitante según el Atlas de la Vulnerabilidad Urbana (2011), la adecuación de las dimensiones de la vivienda a su ocupación constituye un significativo factor de calidad. Si se tiene en cuenta la capacidad inicial según proyecto y la ocupación real, podrán detectarse posibles problemas de sobre-ocupación o de ocupación por debajo de su capacidad. Asimismo se valora si existe variedad tipológica capaz de atraer diversidad de modelos convivenciales (Montaner y Muxí, 2006: 20-31).

2.4. Adecuación de los tipos al uso

La configuración de los distintos tipos y la adecuación superficial y funcional de las estancias permiten analizar la adecuación de la vivienda al uso. Se tiene en cuenta la articulación entre las zonas de día y noche, lo que permite conocer las circulaciones interiores y las relaciones espaciales, funcionales y visuales entre los distintos ámbitos, y la proporción entre ellas. Al analizar la adecuación de los espacios se tiene en cuenta su configuración, superficie y altura libre, que influyen notablemente en las condiciones de habitabilidad, así como la dotación de servicios: cocina, servicios higiénicos, almacenamiento, etc.

2.5. Adecuación de los tipos al medio

En el estudio de la adaptación del tipo a los condicionantes externos, se analizan aquellos factores que dependen de la forma y ubicación de la edificación, e influyen en su acondicionamiento pasivo. Se tiene en cuenta cómo se resuelve la ventilación y el asoleo en función de la orientación y el entorno, así como de los huecos y los elementos reguladores de fachada (Fariña, 2000: 154-158). Al relacionar el tamaño de los huecos con el tipo de estancia y la orientación, se comprueba si funcionan como dispositivos de control ambiental. En primer lugar respecto a la ventilación permitiendo, además de la renovación adecuada del aire en las estancias, una regulación de la sensación térmica mediante ventilación cruzada o por convección. En segundo lugar, respecto al asoleo, que además de iluminación aportan irradiancia al interior (Luxán, 2009: 54-75), complementados o no con elementos reguladores de protección, captación solar o acumulación (Olgyay, 1998: 67-72).

2.6. Flexibilidad y adaptabilidad de los tipos

Por último, teniendo en cuenta todos los factores anteriores, se estudia el grado de flexibilidad que ofrecen los tipos y la viabilidad de su adaptación a nuevos escenarios demandados por los actuales habitantes o a un mejor funcionamiento en relación al medio.

3. ESTUDIO DE CASOS

La promoción más destacable de vivienda en la ciudad de Zaragoza durante el periodo posterior a la Guerra Civil corresponde a la Obra Sindical del Hogar. Su contribución, desarrollada principalmente en la década de los años cincuenta, da comienzo con la construcción del grupo San Jorge (1946-1955), también conocido como Severino Aznar, de 458 viviendas, en el que tras una primera fase de Alejandro Allanegui y José de Yarza, Fausto García Marco adapta el proyecto al *Reglamento de la Ley de Vivienda de Renta Limitada de 15 de julio de 1954* (Martínez, 2015: 373-374). El papel destacado que esta Ley concede a la Obra Sindical del Hogar como organismo promotor, permite desarrollar una intensa actividad, principalmente hasta la constitución del Ministerio de la Vivienda en 1957. En este tiempo construye un total de 3450 viviendas en nueve conjuntos diseminados por la periferia de la ciudad: General Urrutia (1954-1955), Arzobispo Domenech (1954-1960), Andrea Casamayor (1954-1957), Coronel Reig (1954-1955), Casta Álvarez (1955-1957), Fray Julián Garcés (1955-1965), Alférez Rojas (1957-1961), Teniente Polanco (1957-1961) y Ortiz de Zárate (1959-1961). Los arquitectos de la Delegación de Sindicatos en la provincia que se encargan de estas intervenciones, son Alejandro Allanegui y Fausto García Marco, quien de manera independiente acomete los dos últimos conjuntos.

Para llevar a cabo una operación de estas dimensiones, plantean un método de trabajo que unifica los criterios de implantación, la configuración de los bloques, los tipos de vivienda y el sistema constructivo (Monclús, 2013). Se trata de grupos de 96 a 790 viviendas, formados por bloques lineales de cuatro y cinco plantas que, en función del emplazamiento, han de asumir ordenaciones rígidas como el grupo Andrea Casamayor, o gozan de una mayor adaptación a la topografía y la orientación, como el grupo Alférez Rojas. La escala que alcanza en la ciudad la intervención de la Obra Sindical del Hogar demuestra su eficacia en el ajuste de los modelos, mediante la limitación de superficies, el uso de sistemas tradicionales y materiales de fácil abastecimiento y la extrema reducción de urbanización y servicios comunitarios. El estudio tipológico de los grupos Andrea Casamayor y Alférez Rojas, como

representativos de los baremos que maneja la operación, permitirá evaluar el grado de adaptabilidad de la intervención al medio y los estándares actuales.

3.1. Grupo Andrea Casamayor (1954-1957)



Fig. 1 - Grupo Andrea Casamayor (Zaragoza). Situación y vista del conjunto. Fuente: Elaboración propia (2020)

También conocido como grupo Girón, tiene una superficie de 2,93 ha y 790 viviendas, proyectadas en dos fases. El proyecto de primera fase, de julio de 1954, contiene 400 viviendas de Tipo Social y Renta Mínima, conforme a *Decreto-ley de 29 de mayo de 1954*, y obtiene licencia de obra en junio de 1955. El proyecto de segunda fase, de agosto de 1955, engloba 390 viviendas de Renta Limitada, tercera categoría, según el *Reglamento de la Ley de 15 de julio de 1954*, y su obra se inicia en febrero de 1956 (Fig. 1).

El conjunto ocupa dos manzanas prácticamente iguales de 216 por 60 m., la correspondiente a la primera fase con bloques lineales de planta baja más tres alturas y, al sur, la segunda fase con bloques de planta baja más cuatro alturas. En ambas manzanas, la edificación lineal tiene una disposición ortogonal con dirección mayoritaria este oeste, y se ajusta con fachadas y testeros a las alineaciones, sectorizando el espacio interior para, según la memoria del proyecto, “proteger los restantes bloques y los espacios entre ellos de los vientos dominantes”. El conjunto alcanza, con una baja ocupación (35,55%) y una edificabilidad media (1,55 m2/m2), una alta densidad (269 viv./ha), lo que da muestra del escaso tamaño y la compactación de las viviendas.

Los espacios libres interiores de manzana, a los que se accede desde el viario de forma indiferenciada, se pavimentan en las bandas perimetrales para proteger la edificación y guiar los recorridos, y acogen arbolado de especies locales y grandes dimensiones (*Fig. 1*). En el *Texto Refundido del Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza de 2007* se califican como espacio libre privado, pero la falta de asignación de usos estanciales o de recreo y el déficit de mantenimiento -quizá motivado por la indefinición de su titularidad, registrada a cargo del Gobierno de Aragón (Cervero, 2017: 135)-, les lleva a un estado de deficiente conservación y nula actividad. En cuanto a la existencia de usos complementarios al residencial, se reducen a una Iglesia y cuatro locales comerciales, en la actualidad abandonados.

La edificación, de doble crujía y 7,00 m. de fondo, cuenta con estructura de muros de carga de ladrillo macizo en líneas de fachada e intermedia y cubierta a dos aguas de teja árabe. Los bloques lineales de

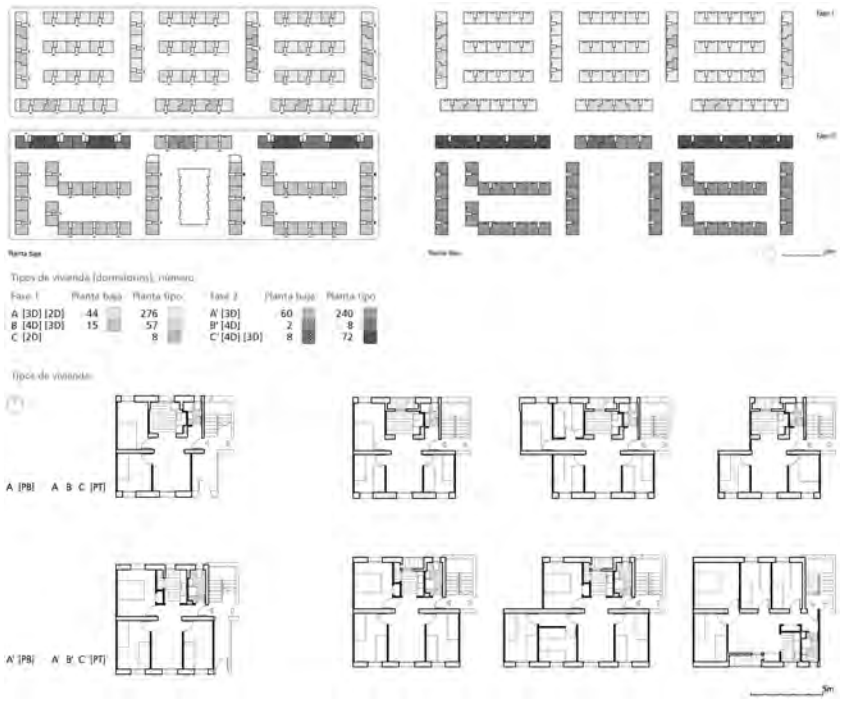


Fig. 2 - Grupo Andrea Casamayor (Zaragoza). Tipos de vivienda
Fuente: Elaboración propia (2020)

carácter modular, se organizan mediante núcleos de escalera sin ascensor que sirven a dos viviendas por planta. La falta de accesibilidad se está solucionando con actuaciones puntuales subvencionadas de promoción privada e iniciativa de la Sociedad Municipal Zaragoza Vivienda, que se integran en un plan de mejora funcional de la edificación activo desde el año 2001.

Las viviendas atienden a leyes de agregación por yuxtaposición de piezas con dimensiones muy ajustadas, principalmente en la primera fase, y tipos predominantes de tres dormitorios, en atención a la demanda prioritaria marcada por la Normativa (*Fig. 2*). En la primera fase el tipo (A) de tres dormitorios, 36 m2 útiles, supone un 36,37% de las viviendas del conjunto, y se complementa con un tipo (B) de cuatro dormitorios, 42,15 m2, en un 17,62%, y un tipo (C) de dos dormitorios, 28,34 m2, en un 6,5%. En la segunda fase el tipo (A') de tres dormitorios, 42,59 m2 útiles, supone un 39,5% de las viviendas, y se complementa con dos tipos (B' y C') para familias numerosas de cuatro dormitorios, 51,24 m2 y 50,60 m2. Se trata de superficies que en la primera fase no llegan a las requeridas para viviendas de Renta Limitada, y en la segunda, se mantienen en valores mínimos. Esta limitación de superficies contrasta con la capacidad de las viviendas, que en su mayor parte es de 6 ocupantes, lo que da lugar a una superficie de 5,88 m2 y 7,10 m2 por persona en las fases primera y segunda respectivamente, y cuando aumenta el número de dormitorios puede reducirse hasta 5,27 m2, muy por debajo de los 7,5 m2 por habitante exigidos por el Instituto Nacional de la Vivienda (INV). En la actualidad, en las secciones censales a las que pertenece el conjunto predominan hogares compuestos por una y dos personas, en un 77-79% de los casos, lo que acerca estos ratios a valores aceptables.

Las tipologías están condicionadas por la estructura y la situación invariable del núcleo de servicios junto a la escalera, con orientación norte u oeste y opuesta al salón-comedor, o en el tipo (C') frente a la escalera, integrando la cocina en la zona de día (*Fig. 2*). Son tipos reducidos de altura libre inferior a 2,5 m., y un espacio de estar que distribuye circulaciones a una parte de los dormitorios, lo que merma el aprovechamiento de su limitada superficie, que independientemente de la capacidad de la vivienda se sitúa por debajo de 10 m2. En la primera fase, los dormitorios, que respetan las superficies exigidas, se ven complementados por este espacio intermedio y por dos piezas mínimas de cocina con galería-lavadero exterior y aseo. En la segunda fase, los dormitorios ganan superficie -llegando a alcanzar una proporción de 62,60% de la vivienda- en relación a la zona de día y la cocina, que no cumplen con los mínimos requeridos. Esta cuestión incrementa el predominio de las estancias de noche y muestra la función de la casa como un espacio para dormir y no tanto para vivir.

La edificación tiene en cuenta factores de higienismo y salubridad, con viviendas pasantes norte-sur o este-oeste, que permiten la ventilación cruzada entre espacios exteriores. La orientación más favorable es ocupada por el salón-comedor, abriéndose los dormitorios a ambas orientaciones mediante huecos

homogéneos, adecuados para proporcionar una correcta iluminación de las estancias. Los huecos de mayor tamaño corresponden a las galerías de servicio vinculadas a la cocina, situadas en las fachadas norte y oeste. La composición de huecos por tanto, lejos de buscar un comportamiento bioclimático de la edificación o condiciones óptimas para las viviendas, se rige por criterios económicos y de imagen urbana. La articulación de bloques en L, sin tener en cuenta la orientación o mecanismos de transición en los encuentros de la volumetría, confirma este desinterés por el espacio individual frente a la ordenación.

La posibilidad de flexibilización de estas tipologías ante las nuevas necesidades de sus habitantes viene dada por la configuración y posición de los núcleos de servicio y la claridad de la estructura. Ante la reducción de la ocupación media del conjunto, la zona de día podría verse ampliada por los dormitorios adyacentes, que comparten la misma orientación. Este nuevo estar podría además prolongarse en terrazas o galerías mediante estructuras ligeras adheridas a la fachada, que le aportaran transparencia y pudieran funcionar como elementos de regulación solar (Druot, Lacaton y Vassal, 2007).

3.2. Grupo Alférez Rojas (1957-1961)

El grupo, de 4,56 ha y 656 viviendas de Renta Limitada, es promovido en 1957 por la Delegación Provincial de Sindicatos en dos fases. La primera fase, que da comienzo en enero de 1960 y finaliza en 1961, consta de 542 viviendas, 204 de segunda categoría (tipo S) y 338 de tercera categoría. La segunda fase, con licencia de obra de junio de 1961, supone la construcción de 114 viviendas de tercera categoría (*Fig. 3*).

Se desarrolla en cuatro grandes manzanas de configuración irregular y topografía descendente hacia el norte. La ordenación libre de bloques lineales aúna con coherencia la relación con la pendiente, para favorecer su adaptación al terreno; la relación con el viario, para aportar una posición perpendicular respecto a las vías rodadas con vistas hacia los espacios interiores de manzana; y en relación con la orientación, cercana a la norte sur, para adaptarse a los criterios higienistas recogidos por la Normativa del INV.

En la primera fase, los bloques se componen de módulos de planta baja más cuatro y planta baja más tres alturas, que en los extremos se deslizan proporcionando un aire orgánico. En la segunda fase, los bloques, de planta baja más cuatro alturas, mantienen la dirección dominante, en posición perpendicular a otros de planta baja más dos, que adelantan su alineación hacia el viario. La percepción del conjunto varía con un incremento gradual de la densidad hacia el sureste y los espacios interiores, con unos parámetros medios reducidos de ocupación (34,35%), edificabilidad (1,20 m2/m2) y densidad (143 viv./ha).



Fig. 3 - Grupo Alférez Rojas (Zaragoza). Situación y vista del conjunto. Fuente: Elaboración propia (2020)

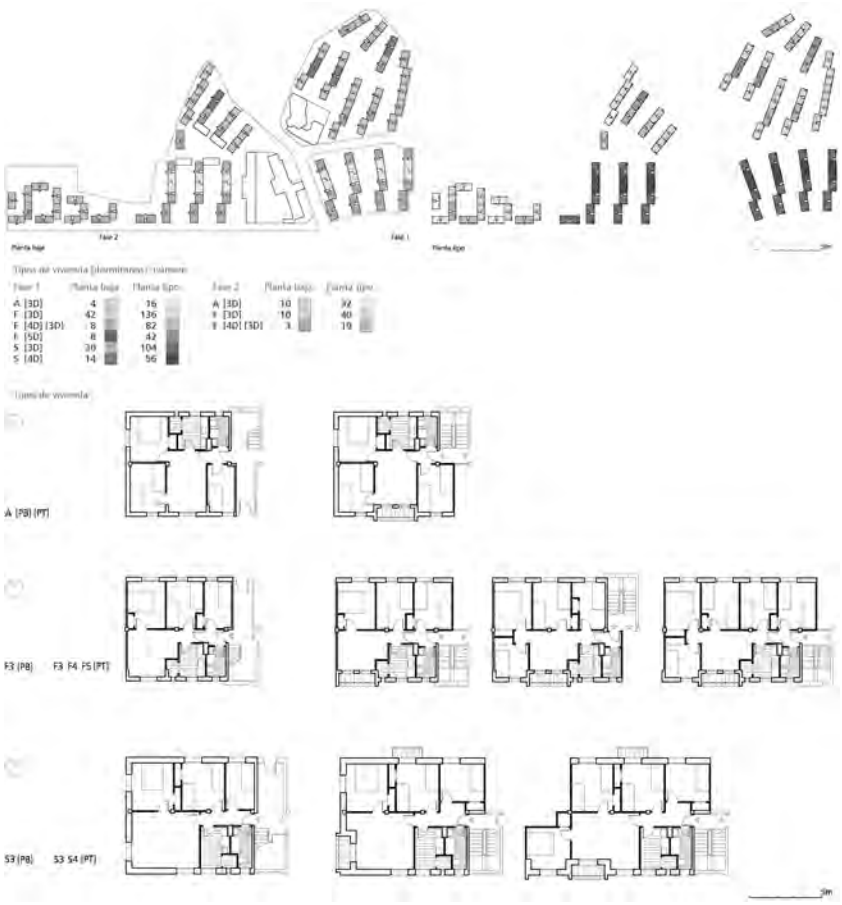


Fig. 4 - Grupo Alférez Rojas (Zaragoza). Tipos de vivienda
Fuente: Elaboración propia (2020)

Los espacios interiores de manzana, calificados en el *Texto Refundido del Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza de 2007* como espacio libre privado -son de titularidad privada en la primera fase y propiedad del Gobierno de Aragón en la segunda (Cervero, 2017: 156-157)- se componen de extensiones amplias, dotadas de arbolado y tratamiento ajardinado o pavimentado (Fig. 3). Su claridad de uso, configuración y adecuado mantenimiento, las convierten en zonas de expansión complementarias a las viviendas. Los usos complementarios, que ocupan una posición central en el conjunto son: doce locales comerciales que se agrupan delimitando una plaza interior, en la actualidad en desuso, un grupo escolar y una Iglesia.

La edificación, con un fondo de 7,20 m. en las viviendas de tercera categoría y de 8,00 m. en las de categoría superior, tiene un sistema constructivo mixto con muros de carga en fachada y pórticos intermedios de hormigón armado, y cubierta a dos aguas de teja árabe. Los bloques están formados por módulos con núcleos de escalera sin ascensor que sirven a dos viviendas por planta. Como en el anterior conjunto, la falta de accesibilidad se está solucionando con actuaciones puntuales subvencionadas de promoción privada e iniciativa de la Sociedad Municipal Zaragoza Vivienda.

Las viviendas pertenecen la tercera categoría, la más básica de Renta Limitada, y a una categoría superior, adoptando las superficies mínimas permitidas en cada una de ellas (Fig. 4). Las viviendas de tercera categoría, un 68,9% del conjunto, pertenecen a dos tipos (A) y (F3) de tres dormitorios con 44,77 y 45,10 m2 útiles, que suponen un porcentaje del 45,88% del total, y dos tipos complementarios (F4 y F5) destinados a familias numerosas con cuatro dormitorios, 50,48 m2, en un 15,40% de las viviendas, y con cinco dormitorios, 60,85 m2, en un 7,62%. Los tipos de segunda categoría (S3 y S4), contienen tres dormitorios, 60,40 m2, en un porcentaje del 20,43%, y cuatro dormitorios, 69,63 m2, en un 10,67%. Los tipos cuentan con dormitorios dobles e individuales que en las viviendas de tercera categoría aportan una capacidad de 6 habitantes con una superficie media de hasta 8,4 m2 por persona, y en los tipos de mayor capacidad se reducen a 6,8 m2 por persona.

En las viviendas de segunda categoría, con una capacidad de 5 a 7 personas, los ratios se incrementan hasta 12 m2 por persona. Esta ocupación contrasta con la reflejada por el INE en 2011 para las secciones censales en las que se encuentra el conjunto, con un máximo dos personas en un 68,7% de los hogares, que acerca estos baremos a los valores medios manejados en la actualidad.

La formación de los tipos mantiene una altura libre superior a 2,60 m. y un único esquema, en torno al salón-comedor, que se abre mediante una terraza a la orientación más cercana al sur (*Fig. 4*).

La posición de esta pieza intermedia que canaliza las circulaciones y del núcleo de servicio, siempre vinculado a la escalera, condicionan el funcionamiento de la zona de día y la orientación de los dormitorios.

En el tipo (A), el núcleo de servicios se sitúa al norte, formando la cocina con el estar una banda intermedia y liberando la orientación sur para un mayor número de dormitorios. En los tipos (F), el núcleo de servicios comparte la orientación sur con el estar, contribuyendo a una mayor separación por la espina central de distribución con la zona de noche, orientada en su mayor parte al norte. Este mismo esquema se repite en el tipo de segunda categoría (S), en el que el salón da acceso a uno o varios dormitorios pero se independiza del acceso mediante un distribuidor previo. Las viviendas de tercera categoría (A y F) comparten la limitada superficie de la zona de día, inferior a 10 m2 para todos los tipos, y de las piezas de servicio, aunque se advierte un interés por optimizar el funcionamiento de cada una de las piezas. De la misma forma que el tipo de segunda categoría (S), cuentan con espacios complementarios de terraza para prolongar el estar, de despensa para la cocina, de aseo, con una superficie que supera ampliamente los mínimos normativos, y de almacenamiento, en los tipos (F y S) para todos los dormitorios. Puede afirmarse por ello que, aunque en los tipos de mayor capacidad la superficie de dormitorios se acerca al 66% del total, existe una inquietud por las condiciones de vida que aporta la vivienda, que se ve incrementada en el tipo (S) con una mayor coherencia en la proporción de la zona de día.

Los tipos parten de la doble orientación, permitiendo ventilación cruzada norte-sur entre dos espacios exteriores, generalmente de jardín. La relación de las estancias con el exterior se produce mediante huecos que modifican su tamaño en función del uso, y se abren con terrazas a los frentes y testeros de mejor orientación. Estas “solanas” se unifican en las plantas alzadas, modificando la percepción del tamaño de los bloques y conformando un elemento distintivo de la edificación del conjunto. Es adecuado para la orientación sur, tanto abierto como se planteaba en proyecto, protegiendo el hueco de la radiación en verano, como cerrado con carpintería, actuación extendida entre los usuarios, como galería de captación solar en invierno.

Si se analizan los elementos fijos o inamovibles de los tipos, puede advertirse que la situación de los núcleos húmedos y la línea de pilares intermedia no coartan sus posibilidades de transformación. Hacen por tanto posible la reducción de compartimentación dando lugar a espacios flexibles y polivalentes, en los que la zona de día podría convertirse en pasante hacia las dos orientaciones (tipos F y S) o verse ampliada con dormitorios adyacentes (tipos A y S).

4. CONCLUSIONES

En esta investigación la tipología habitacional se entiende como una forma de precariedad en la vivienda, cuyo diagnóstico en un entorno urbano, constituye un paso previo para programar estrategias de actualización y mejora. De la aplicación de la metodología elaborada para conocer la resiliencia que ofrecen los tipos de vivienda, en este caso existentes en promociones de la Obra Sindical del Hogar de la Ciudad de Zaragoza representadas por los grupos Andrea Casamayor y Alférez Rojas, se extraen las siguientes conclusiones:

Los condicionantes propios del conjunto urbano muestran situaciones diferentes para los dos casos de estudio. En relación al medio que proporcionan los espacios libres interbloque, en el grupo Andrea Casamayor, su indefinición funcional y falta de mantenimiento han llevado a una situación de abandono y por tanto no constituyen un medio positivo. En el grupo Alférez Rojas sin embargo, las condiciones formales y la vegetación existente en estas áreas permiten la expansión visual y funcional de las viviendas. En ambos conjuntos, existe una falta de complejidad urbana, debida a la nula actividad comercial en la reserva de espacios complementarios, que debe suplirse a escala de barrio.

Los condicionantes del bloque vienen determinados en ambos casos por núcleos de acceso a dos viviendas por planta y estructura racional, de mayor presencia en el grupo Andrea Casamayor, con línea de apoyo intermedia mediante muros de carga que apoya la sectorización de la planta. En el grupo Alférez Rojas, esta línea intermedia mediante pórticos tiene una menor incidencia en la distribución de los

tipos. Ambos conjuntos forman parte del grupo de edificación residencial no accesible, por lo que resulta relevante la actualización que se está realizando desde la Sociedad Municipal Zaragoza Vivienda.

La comprobación de adecuación de los tipos al usuario muestra en ambos grupos una proporción mayoritaria de viviendas de 3 dormitorios, 75,88% en el grupo Andrea Casamayor y 66,31% en el grupo Alférez Rojas. Se complementan con tipos que, por su distribución muestran una capacidad de cuatro a ocho habitantes en el primer caso, y de cinco a nueve en el segundo, con ratios que no llegan a la superficie mínima por persona recomendada en la época o se mantienen en los mínimos permitidos. La reducción del tamaño de las unidades convivenciales que en la actualidad evidencia el Censo, acerca estos baremos a valores aceptables, aunque la compartimentación de los tipos no favorece su uso.

La evaluación de la adecuación de los tipos al uso, pone de relieve en ambos casos una falta de articulación entre las zonas de día y noche, no tanto para facilitar su flexibilidad o intercambiabilidad, como para reducir espacio, cuestión que genera cruces de circulaciones y la merma de una siempre escasa estancia de estar. En el grupo Andrea Casamayor, la limitación de los espacios habitables resulta extrema, con una altura libre inferior a 2,50 m. y servicios insuficientes para la capacidad de los tipos. El grupo Alférez Rojas, con unos tipos de tercera categoría muy reducidos, aporta sin embargo espacios complementarios de servicio y expansión, mostrando un interés por optimizar el funcionamiento y aportar confort al usuario.

La adecuación de los tipos al medio parte del discurso higienista de finales del siglo XIX, aportando viviendas pasantes con ventilación cruzada que cuidan la orientación de los espacios, pero anteponen criterios de economía constructiva a otros de tipo bioclimático. En esta dirección, destacan las terrazas que el grupo Alférez Rojas incorpora en las fachadas de mejor orientación, y actúan como elementos de protección y captación solar.

En vista de estos puntos de análisis, los tipos del grupo Andrea Casamayor, que ofrecen peores condiciones de habitabilidad, podrían ser mejorados con una adecuación del entorno y de la distribución interior, apoyada en la claridad de la estructura, que permitiera la ampliación de los espacios de estar con la incorporación de dormitorios y la prolongación con estructuras ligeras en terrazas. Este trasvase de superficie a las zonas comunes del tipo es también aplicable al grupo Alférez Rojas, con la posibilidad de ofrecer espacios pasantes de gran interés espacial. El estudio confirma por tanto, la adaptabilidad de los tipos existentes en los conjuntos promovidos por la Obra Sindical del Hogar en Zaragoza, en favor de la diversidad y por tanto de la complejidad urbana.

BIBLIOGRAFÍA

ATLAS DE LA VULNERABILIDAD URBANA (2011). Disponible en: *http://atlasvulnerabilidadurbana.fomento.es/* (última consulta: 20 de junio de 2020).

AGENCIA DE ECOLOGÍA URBANA DE BARCELONA (2012). *Guía Metodológica para los Sistemas de Auditoría, Certificación o Acreditación de la calidad y sostenibilidad en el medio urbano*. Madrid: Ministerio de Fomento.

CASALS-TRES, M. y ARCAS ABELLA, J. (2010). “Habitabilidad, un concepto en crisis. Sobre su redefinición orientada hacia la rehabilitación” en *Actas del Congreso Sustainable Building Conference SB10mad* (Madrid, 28 al 30 de abril).

CASALS-TRES, M. (2013). *L’habitabilitat en evolució. Materials des de la història normativa per la seva redefinició vers la sostenibilitat*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.

CERVERO SÁNCHEZ, N. (2017). *Las huellas de la vivienda protegida en Zaragoza: 1939-1959*. Zaragoza: Rolde.

DRUOT, F.; LACATON, A. y VASSAL, J.P. (2007). *Plus.* Barcelona: Gustavo Gili.

FARIÑA TOJO, J. (2000). *La ciudad y el medio natural*. Madrid: Akal.

FARIÑA TOJO, J. y NAREDO, J.M. (2010). *Libro blanco de la sostenibilidad en el planeamiento urbanístico español*. Madrid: Ministerio de Vivienda.

FERRER AIXALA, A. (1996). *Els Polígons de Barcelona: l'habitatge massiu i la formació de l'àrea metropolitana*. Barcelona: Edicions UPC.
HIGUERAS GARCÍA, E. (Dir.) (2009). *Buenas prácticas en arquitectura y urbanismo para Madrid. Criterios bioclimáticos y de eficiencia energética*. Madrid: Área de Gobierno de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid.
INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, INE. (2011). Disponible en: *https://www.ine.es/censos2011/visor/* (última consulta: 20 de junio de 2020).
KLEIN, A., et al. (1980). *Vivienda mínima 1906-1957*. Barcelona: Gustavo Gili.
LÓPEZ RAMÓN, F. (2009). *Introducción al Derecho Urbanístico*, Madrid: Marcial Pons.
LUXÁN, M., et al. (2009). Actuaciones con criterios de sostenibilidad en la rehabilitación de viviendas en el centro de Madrid. Madrid: EMVS Ayuntamiento de Madrid.
MARTÍNEZ VERÓN, J. (2015). *Zaragoza, Arquitectura Siglo XX*. Morrisville: Lulu.
MONCLÚS FRAGA, F.J. et al. (2013). *Paisajes urbanos residenciales*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
MONTANER, J.M. y MUXÍ MARTÍNEZ, Z. (2006). *Habitar el presente: vivienda en España, sociedad, ciudad, tecnología y recursos*. Madrid: Ministerio de Vivienda.
MOYA GONZÁLEZ, L. (1987). *Análisis del Proceso de Remodelación y Realojamiento de Barrios en Madrid*. Madrid: ETSAM/ IVIMA.
OLGYAY, V. (1998). *Arquitectura y Clima. Manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas*. Barcelona: Gustavo Gili.
PEÑIN LLOBELL, A. (2017). "Estructuras del habitar. Colectividad y resiliencia como estrategias de proyecto". *PPA. Proyecto, progreso, arquitectura*, n. 16, pp. 88-101.
RUEDA, S. (2003). "Modelos de ordenación del territorio más sostenibles" en *Ciudades para un Futuro más Sostenible*. Disponible en: *http://habitat.aq.upm.es/boletin/n32/asrue.html* (última consulta: 20 de junio de 2020).
SAMBRICIO, C. (2000). "De la arquitectura del nuevo Estado al origen de nuestra Contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década del cincuenta" en *Ra. Revista de Arquitectura*, n. 4, pp. 75-90.
SAMBRICIO, C., et al. (2003). *Un siglo de Vivienda Social, 1903-2003*. Madrid: Ministerio de Fomento y Nerea.
Grupo Andrea Casamayor: Archivo Municipal Ayuntamiento de Zaragoza. Central [CAJA 200715 EXP. 6640/1955] [EXP. 10504/1956]
Grupo Alférez Rojas: Archivo Municipal Ayuntamiento de Zaragoza. Central [CAJA 201026 EXP. 884/1960] [CAJA 201117 EXP. 6512/1961]

Trabajo financiado por el Proyecto de Investigación "2019/0564. Resiliencia en la vivienda protegida de Zaragoza: flexibilidad y adaptabilidad tipológica" concedido por la Cátedra Zaragoza Vivienda de la Universidad de Zaragoza.

LAS INFRAESTRUCTURAS FERROVIARIAS COMO ARTÍFICES DE LA MODIFICACIÓN DE LA FORMA Y DE LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PAISAJES URBANOS EN LAS CIUDADES CÁNTABRAS

Railway infrastructures as architects of the modification of the form and construction of urban landscapes in Cantabrian cities

Carmen Delgado Viñas
Universidad de Cantabria
delgadoc@unican.es

Sara Lagüera Díaz
Universidad de Cantabria
saralaguera@hotmail.com

Resumen

Desde mediados del siglo XVIII, en el territorio de la actual Comunidad Autónoma de Cantabria tuvo lugar un intenso proceso de articulación territorial que culminó con la construcción del ferrocarril de Isabel II y de la red ferroviaria de vía estrecha. Las nuevas infraestructuras viarias facilitaron el crecimiento de algunos núcleos urbanos, entre los que resultaron especialmente favorecidas se encuentran la capital regional, Santander, Torrelavega y Castro Urdiales. Aunque con distinta intensidad, tiempos y ritmos, representan tres notables ejemplos del proceso de transición urbanística en España. El núcleo central de la investigación en que se apoya esta ponencia ha sido el impacto urbanístico diferencial de las infraestructuras ferroviarias en la remodelación de la forma urbana y en el nacimiento de nuevos paisajes urbanos. En Santander influyeron en la potenciación del centro urbano y de la "ciudad balnearia" de El Sardinero, así como en la configuración de áreas suburbanas y periurbanas industriales, que constituyeron unidades paisajísticas bien diferenciadas. En Torrelavega las dos estaciones existentes funcionaron de manera muy distinta en la articulación del espacio y el paisaje urbano. Las vías de los ferrocarriles mineros de Castro Urdiales constituyeron un verdadero "cinturón de hierro" mientras que, por el contrario, la localización periférica de la estación y su articulación con el puerto tuvieron escaso impacto.

Palabras clave

Infraestructuras ferroviarias, morfología urbana, espacio urbano, ciudades, Cantabria.

Abstract

Since the mid-eighteenth century in Cantabria an intense process of territorial articulation took place that culminated in the construction of the Isabel II railways and the narrow-gauge railway network. The new road infrastructure facilitated the growth of some urban centers, among which the capital, Santander, Torrelavega and Castro Urdiales were especially favored in this process. Although with different intensity, times and rhythms, they represent three notable examples of the urban transition process. The central nucleus of the investigation has been the differential urban impact of the railway infrastructure in the remodeling of the urban form and in the birth of new urban landscapes. In Santander they resulted in the empowerment of the urban center and the "spa town" of El Sardinero, as well as in the configuration of suburban and peri-urban industrial areas, which constituted well-differentiated landscape units. In Torrelavega the two existing stations worked very differently in the articulation of space and the urban landscape. The Castro Urdiales mining railroad tracks constituted a true "iron belt" while, on the contrary, the peripheral location of the station and its articulation with the port had little impact.

Keywords

Railway infrastructure, urban morphology, urban space, cities, Cantabria .

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Numerosos autores han demostrado que el ferrocarril ha sido el elemento más incisivo sobre la articulación territorial y el medio de transporte que afectó en mayor medida a la morfología de las ciudades tradicionales (Sica, 1981a y 1981b). En España este aspecto ha sido abordado también en varias ocasiones de forma específica por Capel (2011), quien ha puesto al día el estado de la cuestión insistiendo en el impacto de las redes ferroviarias sobre la dinámica territorial y los sistemas urbanos.

Para el caso español existen profusos estudios sobre la influencia socioeconómica de las infraestructuras ferroviarias. También la bibliografía relativa al ferrocarril y su interacción con la ciudad es abundante, así como los estudios dedicados expresamente a analizar la forma en que el ferrocarril ha condicionado el desarrollo de determinados espacios urbanos. A través de nuestro análisis pretendemos, ahora, hacer hincapié en los aspectos esencialmente morfológicos y urbanísticos derivados de la relación de las infraestructuras ferroviarias, viales y terminales, con la dinámica espacial de algunas ciudades de diferente rango y tamaño. Para alcanzar ese objetivo hemos utilizado como referencia lo acaecido en las principales ciudades de la actual Comunidad Autónoma de Cantabria, la antigua provincia de Santander, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX.

El análisis individual de cada caso ha tenido como punto de partida el acopio de la información proporcionada por la historiografía procedente de distintos enfoques y disciplinas. Aunque el número de los artículos y libros publicados sobre cada ciudad varía mucho, así como múltiples y dispares son también los criterios y puntos de vista desde los que están realizados, la cifra de referencias bibliográficas consultadas ha sido siempre muy elevada a fin de cotejar la información proporcionada por diferentes autores, desde diversas perspectivas, y completar la obtenida de las fuentes documentales. Los datos adquiridos sobre cada espacio urbano han sido verificados y ampliados después a partir del análisis realizado sobre un amplio cúmulo de documentos literarios, cartográficos y fotográficos dentro del ámbito cronológico prefijado para este trabajo de investigación.

Igualmente se han aplicado técnicas de reconocimiento y trabajo de campo en cada una de las ciudades examinadas mediante la observación directa de los vestigios materiales de las infraestructuras de transporte generadas en la época estudiada, tanto las que aún permanecen en pie como las que, ya desaparecidas, han dejado una impronta visible en los paisajes urbanos presentes.

2. LA LLEGADA DE LOS FERROCARRILES A LAS CIUDADES CÁNTABRAS

Hasta mediados del siglo XVIII el litoral cántabro estuvo unido al interior peninsular a través de una red de caminos que enlazaban los núcleos portuarios con el norte de Castilla, siguiendo los valles de algunos ríos desde la Edad Media incluso, en ocasiones, desde época romana. Las vías principales eran las que seguían el valle del Saja, desde San Vicente de la Barquera, el del Besaya, desde Torrelavega, y el del Asón, desde Laredo. A partir de la mitad de aquella centuria se produjo un proceso de articulación territorial que explica, en buena medida, el dinamismo de algunos de esos núcleos. Habida cuenta de que el desarrollo urbano dependió fundamentalmente de una dinámica económica desigual, se observa que el territorio regional tuvo un progreso urbano disímil, con núcleos de crecimiento sostenido, aunque con ritmos distintos, como Santander y Torrelavega, frente a otros que experimentaron una evolución muy irregular, como sucede en el caso de Castro Urdiales. En unos y otros la llegada de los ferrocarriles tuvo una influencia notable, aunque diferenciada.

2.1. El ferrocarril de Alar del Rey a Torrelavega y Santander

La construcción de este ferrocarril tuvo como precedente, en 1752, la del Camino Real de Castilla, de Reinosa a Santander por el valle del Besaya; una infraestructura viaria que contribuyó a la dinamización económica del territorio de manera decisiva mediante la mejora de la conexión del litoral con los principales núcleos del interior castellano y, en consecuencia, de la ampliación del hinterland de los puertos cántabros. En 1793 se prolongó el Camino hasta Alar del Rey para enlazar con el Canal de

Castilla, de modo que se reorientó, así, la dirección del Camino Real hacia Palencia y el objeto de tráfico hacia los cereales procedentes de Tierra de Campos. Además, en 1800 terminó de construirse el Camino de la Costa que unía Bilbao a Oviedo.

La mejora de la accesibilidad desde y con el territorio castellano se completó con la construcción, un siglo más tarde, de otra infraestructura viaria para la puesta en funcionamiento de un nuevo medio de transporte y comunicación, el ferrocarril que, en principio, tenía una finalidad similar a la del Camino Real, conectar el Canal de Castilla con el puerto de Santander (López-Calderón, 2015).

En 1844 comenzaron realmente las gestiones para formar una comisión promotora del ferrocarril, que se puso en contacto con los marqueses de Remisa y Casa Irujo, principales accionistas de la empresa del Canal de Castilla. Diversos motivos, entre otros el fallecimiento del Marqués de Remisa en 1848, retrasaron el arranque del proyecto. Finalmente, en septiembre de 1850 se constituyó la Sociedad Anónima del Ferrocarril de Isabel II para la construcción del ferrocarril de Alar del Rey a Santander. Las obras fueron inauguradas en mayo de 1852 cuando sólo estaban en funcionamiento en España dos ferrocarriles, el Barcelona-Mataró (1848) y el Madrid-Aranjuez (1851).

El tramo de 51 kilómetros de Alar del Rey a Reinosa, el de menor dificultad, se inauguró en marzo de 1857. Poco más de un año después, en octubre de 1858, llegaba a Santander el primer tren de mercancías desde Los Corrales de Buelna cargado, como no podía ser de otra forma, con 6.000 arrobas de harina. El trayecto más complicado para salvar el obstáculo del cruce de la Cordillera Cantábrica, de Bárcena de Pie de Concha a Reinosa, no se concluyó hasta julio de 1866 por razones técnicas y económicas. Con ello quedó terminada la línea de Alar a Santander, un ferrocarril de viajeros y mercancías con una vía de ancho ibérico de 139 kilómetros de longitud.

Torrelavega había sido uno de los núcleos de población más beneficiados por la construcción del Camino Real por lo que no puede sorprender que la conexión con Santander y Castilla a través del ferrocarril despertase también grandes expectativas para la villa, pero las decisiones sobre su trazado hasta Santander no fueron fáciles y desencadenaron un acalorado debate. El proyecto primitivo proponía el trazado por Torrelavega, completado con la modernización y ampliación del cercano puerto de Requejada. Por el contrario, el proyecto presentado por la compañía constructora planteaba el trazado por el Valle de Toranzo, lo que dejaba al margen a Torrelavega. En 1854 se adoptó una solución intermedia: la línea férrea se dirigiría de Santander a Renedo de Piélagos y de allí a Torrelavega, pero sin pasar por Requejada. La solución acabó siendo beneficiosa para Torrelavega ya que ampliaba su área de influencia hacia el centro de la región, los valles de Piélagos y Toranzo.

2.2. Los ferrocarriles de vía estrecha

El auge en la construcción de ferrocarriles secundarios, complementarios de la red principal de vía ancha, se inició en los años noventa del siglo XIX y culminó entre 1900 y 1930 (Morillas-Torné, 2014). En general, la vía estrecha se configuró con líneas de corta distancia, salvo las excepciones de la línea “transcantábrica” y la del tren “hullero” (La Robla-Balmaseda, 1894), ambas líneas en el norte de la península y con un propósito muy específico.

El precedente de la línea “transcantábrica” fue el proyecto redactado por el ingeniero Pablo de Alzola y Minondo, por encargo del “Crédito General de Ferrocarriles”, como parte de un proyecto general para diseñar una línea férrea desde Finisterre al Golfo de Vizcaya, que quedó descartado a causa de las dificultades técnicas del trazado. Veinte años después, en 1883, volvió a reconsiderarse el proyecto, aunque no se hizo de forma unificada sino mediante el enlace de diez concesiones distintas.

La concesión de vía estrecha entre Oviedo y Santander la obtuvo el conde de Mendoza Cortina y la construcción se inició a partir de un proyecto de 1881 del ingeniero Adolfo Gónima para unir ambas capitales. Iniciada la construcción en 1891, en 1895 entró en servicio la línea de Santander a Cabezón de la Sal, que enlazó con la de Torrelavega a Cabezón de la Sal, construida en 1889, y se prolongó hasta Llanes a partir de 1900. La línea se completó en 1905 y fue gestionada por la Compañía de

los Ferrocarriles Económicos de Asturias en el tramo asturiano, desde Oviedo hasta Llanes, y por la Compañía del Ferrocarril del Cantábrico en el tramo cántabro, desde Santander a Llanes.

Por lo que se refiere a la conexión entre Santander y Bilbao, en 1893 se constituyó la "Compañía del Ferrocarril de Santander a Bilbao" por fusión de las del Ferrocarril del Cadagua, la de la compañía constructora del Ferrocarril de Zalla a Solares y la del Ferrocarril de Santander a Solares. Así, el tramo de Santander a Solares, abierto al tráfico en 1892, conectó con el de Solares-Orejo a Zalla-Aranguren en 1896 y éste con el del Cadagua, de Zorroza a Bilbao, en 1898. Las líneas de este ferrocarril enlazaban con otras, como las del "hullero" de la Robla a Balmaseda, el de Castro a Traslaviña y los ferrocarriles de las explotaciones mineras de las Encartaciones.

Al igual que para Santander, para Torrelavega tuvieron una gran trascendencia los ferrocarriles de vía estrecha, en particular la línea "transcantábrica" que la conectaba con los espacios mineros e industriales más importantes del norte de España, en Vizcaya y Asturias. Además, en el entorno de la villa se fue implementando una amplia y tupida red de ferrocarriles secundarios. El proyecto originario de la línea de Torrelavega a Cabezón de la Sal contemplaba ya la construcción de un enlace entre la línea del Ferrocarril del Cantábrico y la línea del Ferrocarril del Norte; la obra de este ramal se retrasó mucho, de modo que no fue inaugurado hasta 1905. Conocido con el nombre de "El Grillo", circunvalaba el espacio urbano para unir las estaciones de ambos ferrocarriles atravesando el área rural del suroeste y sur de la ciudad, donde estaban situadas los prados y los terrazgos, las "mieses", de los barrios de Campuzano, Pando y Tanos, muy distantes en ese tiempo del núcleo consolidado.

La articulación de la villa de Castro Urdiales con su contexto territorial no se reforzó hasta la construcción, a finales del siglo XIX, de dos líneas básicas, el ferrocarril minero de Castro-Alén y el ferrocarril mixto de Traslaviña. Previamente, todo el litoral del municipio castreño había sido ocupado por una densa red de ferrocarriles mineros y cargaderos de mineral (Delgado, 2011a, 2011b y 2015).

El proyecto del ferrocarril de Castro-Alén se hizo realidad de la mano del empresario minero Luis Ocharan Mazas bajo cuyo patrocinio se fundó, en febrero de 1892, la "Compañía del Ferrocarril Minero Castro-Alén" domiciliada en la propia villa castreña. La línea ferroviaria tenía como objetivo el enlace del coto minero de Alén con el puerto de Castro Urdiales, donde se construyó un cargadero entre el roquedal de Santa Ana y el muelle norte de la dársena vieja. Dos años más tarde que la anterior, en 1894, se constituyó la Compañía del ferrocarril de San Julián de Musques y Traslaviña (Arcentales, Vizcaya) a Castro Urdiales cuyo objetivo fundamental era el transporte de mineral de hierro desde los cotos mineros a los cargaderos de mineral de la costa castreña, en particular los que se levantaron al oeste de la villa, en la ensenada de Urdiales (Olaizola, 2004). Se trataba de un ferrocarril de mercancías y viajeros, que proponía mejorar las comunicaciones entre Castro Urdiales y Bilbao ya que enlazaba con la línea de Santander a Bilbao, en cuya estación de La Concordia finalizaba el recorrido del tren.

3. EL IMPACTO URBANÍSTICO DE LA RED VIARIA Y LAS ESTACIONES FERROVIARIAS

3.1. El frustrado proyecto de expansión hacia el oeste del espacio urbano residencial santanderino

El trazado y la construcción del Ferrocarril de Isabel II estuvieron estrechamente vinculados con el proceso de la ampliación occidental de la ciudad y el puerto de Santander, que se habían iniciado con la concesión otorgada en 1850 a una empresa madrileña a fin de rellenar las marismas y construir nuevos muelles. Caducada y denunciada, dicha concesión se le otorgó en 1851 a un grupo de empresarios santanderinos quienes, a su vez, la transfirieron a George Mould, el empresario inglés al que se habían encargado las obras del ferrocarril de Isabel II. Un año más tarde Mould traspasó la concesión al ingeniero belga Pablo Emilio Wissocq con el compromiso de sanear y ganar terreno al mar y construir un nuevo muelle que, por su proximidad a la pequeña península de Maliaño situada al fondo de la bahía, recibió el nombre de Muelle de Maliaño. Uno de los principales objetivos de la concesión a

Wissocq fue el relleno de los esteros para la preparación de los terrenos por donde debía entrar el ferrocarril a la ciudad. Tras diversas incidencias, la antigua "concesión Wissocq" pasó a manos de la "The Santander Harbour Company Ltd.", que los transmitió a la "Compañía Franco-Belga de la Ciudad y Puerto de Santander" en 1901 (Sazatornil, 1996:59).

Los avatares reseñados, entre otros, ayudan a comprender que, hasta comienzos del siglo XX, la intervención sólo fructificase en el acondicionamiento parcial de los terrenos sobre los que se realizó el acceso del ferrocarril a la ciudad, pese al objetivo de convertir esta área en un espacio residencial para la creciente población urbana (Ortega, 1993) puesto que Wissocq había adquirido también el derecho de edificar en los terrenos resultantes con la condición de ceder gratuitamente solares para la aduana, los almacenes, viales para las calles y suelo para erigir la estación del ferrocarril[1].

La concesión y las propuestas contenidas en ella estuvieron integradas en los proyectos de los arquitectos Gutiérrez y Rojo de 1853 y, más concretamente, en el "Plan de Ensanche de Maliaño y Muelle de Calderón" de 1859. Finalmente, estos proyectos se plasmaron en el "Plan de la nueva población de Santander", que fue aprobado en 1861, aunque apenas se produjeron avances en los años siguientes, de modo que sólo se ganó al mar la tercera parte de la superficie prevista. La "The Santander Harbour Company Limited" proyectó, incluso, edificar allí el nuevo Ayuntamiento de la ciudad y otros edificios oficiales, si bien la compañía sólo construyó una dársena y muelles para facilitar los servicios a las líneas de ferrocarriles que pasaban ya por las inmediaciones.

En realidad, hasta finales del siglo XIX la intervención sólo fructificó en el acondicionamiento parcial de los terrenos para el acceso del ferrocarril a la ciudad, la construcción de la estación y la urbanización del área más oriental, que sirvió de nexo articulador con la ciudad histórica a través del trazado de varias calles, las principales de ellas sin integración estructural y morfológica con el área más extensa del "Ensanche de Maliaño" propiamente dicho (Delgado, 2019).

La instalación de la estación del Ferrocarril del Norte, que debía situarse entre la prolongación del ancestral muelle de Las Naos y el nuevo de Maliaño, se convirtió en un problema complejo que tardó bastante en resolverse. El primer proyecto de la estación se aprobó en enero de 1859, pero hasta 1866 no se instaló la estación en un pabellón provisional. Las edificaciones definitivas, que quedaron terminadas en 1876 siguiendo un proyecto de Eduardo Grasset, consistieron en un único pabellón lineal de 110 metros, situado al pie del cerro de Somorrostro, que se derribó en 1936.

Muy cerca de ellas, la línea de Santander a Solares estableció en 1891 un precario apeadero que, situado al fondo de la recién abierta Avenida de Las Farolas (actual Alfonso XIII) sobre la antigua Dársena Grande, cerraba la única vía de articulación del casco histórico con el área del "Ensanche de Maliaño". Desencadenado el conflicto con el Ayuntamiento y con la sociedad santanderina, la primitiva estación-apeadero fue incendiada en abril de 1902 durante una algarada popular. El edificio definitivo de la estación del Ferrocarril de la Costa, similar al de la terminal de la línea en Bilbao, fue diseñado también por Severino Achúcarro, construido entre 1904 y 1907 en una localización muy cercana y utilizado de forma conjunta por otras líneas ferroviarias de vía estrecha hasta su derribo en 1936.

El entramado formado por las vías y las dos estaciones ferroviarias, contiguas pero independientes (Santos, 2007:177) y próximas a los muelles, configuró un espacio portuario-ferroviario que cerraba por el suroeste la ciudad tradicional creando una barrera prácticamente infranqueable, lo que tuvo un impacto muy negativo desde una perspectiva urbanística (Jiménez, 1986) (*Fig. 1*).

Así, salvo la cabecera del ensanche en las inmediaciones de las estaciones, el resto quedó como un espacio prácticamente aislado de la ciudad tradicional y de su ampliación occidental hasta que, en 1887, se construyó un camino en pendiente, conocido con el nombre de Rampa de Sotileza, que desembocaba en la plaza de Las Navas de Tolosa frente a la estación del Ferrocarril del Norte. En 1925 se presentó un proyecto para construir un túnel de uso peatonal entre la Calle Cuesta y la Plaza de las Navas de Tolosa y

[1] *Memoria sobre el Proyecto de Ferro-Carril de Santander a Alar del Rey*, p. 46.



Fig. 1 - 1.- Plano de Santander, 1918. España Regional, Ed. Alberto Martín. Localización de las estaciones ferroviarias 2.- Santander, Muelle de Maliaño, 1930. Estaciones ferroviarias del Norte y de la Costa.

otro para tráfico rodado desde la Alameda Primera a la misma plaza; ninguno de los dos vio la luz, pero el segundo fue el antecedente del actual Túnel de Peña construido a mediados de los años 1940.

Una de las circunstancias que afectaron más negativamente a esta nueva pieza del tejido urbano fue la catástrofe ocasionada por la explosión del vapor "Cabo Machichaco", acaecida el 3 de noviembre de 1893. La "tragedia del Machichaco" ocasionó 590 víctimas mortales, produjo la destrucción casi completa de las principales calles de la cabecera del ensanche y algo más de cien edificios resultaron afectados en distinto grado, hasta el punto de que Enrique Menéndez Pelayo llegó a informar a su hermano Marcelino que "Maliaño ha desaparecido, puede decirse, del plano de Santander" (Menéndez Pelayo, 1954:16-17)[2].

Estas circunstancias sirvieron como detonante de la remodelación del sector a través de su inclusión en el Plan Extraordinario de Obras Municipales del arquitecto Lavín Casalís, lo que algunos autores consideran como una actuación planificada esencial para logar una revisión de un modelo de ciudad a partir de un cambio de la centralidad urbana nucleada hasta entonces en el puerto (Echevarría, 2015). Aunque, a nuestro entender, la causalidad de la catástrofe y del declive de la actividad portuaria exportadora no fue tan profunda como el impacto negativo del efecto de barrera de las propias infraestructuras ferroviarias, lo cierto es que quedaron completamente descartadas las propuestas recientes de la "The Santander Harbour Company Limited". La reestructuración funcional de este espacio se refleja en el Plano de Población de Lavín Casalís, de 1896, que descarta el desarrollo de la ciudad en este área.

Unos años más tarde, el conjunto completo del "Ensanche de Maliaño" comenzó a ser concebido como un espacio urbano multifuncional. A tal fin se presentaron varios proyectos, el último el del arquitecto Javier González de Riancho en 1921. Pero todos ellos se fundaban en su consideración esencialmente como un espacio con funciones industriales y de servicios vinculados al puerto y al ferrocarril, de trama ortogonal con grandes manzanas rectangulares, sin relación morfológica con la línea de muelles, pero sí ajustadas al trazado de la vía del ferrocarril.

Toda el área permaneció relativamente aislada hasta las actuaciones mencionadas posteriores a 1936, sobre todo la unificación y retranqueo de la ubicación de las estaciones y la apertura del túnel bajo el cerro de Somorrostro. El establecimiento de estas vías de conexión favoreció el desarrollo de uno de los barrios más populosos de la ciudad (el de Castilla-Hermida).

Una de las primeras actuaciones de RENFE en los años cuarenta del siglo XX fue la unificación de ambas estaciones santanderinas y la construcción del complejo de las Estaciones Centralizadas (Fig.2), algo retranqueado hacia el oeste en relación con la ubicación anterior, sobre un proyecto de 1941 del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, en las inmediaciones de la nueva vía de comunicación entre el espacio ferroviario y el nuevo centro urbano, el túnel del Pasaje de Peña (Santos, 2007: 163 y 242-252). En realidad, se trata de dos estaciones contiguas pero independientes, sin apenas relación entre ellas, que han pervivido hasta la actualidad.

[2] Carta del 8 de noviembre de 1893.

El Ayuntamiento de Santander consiguió imponer dos condiciones: construir el túnel a cambio de la cesión de los terrenos liberados de la Estación del Norte y mantener y mejorar la calle Castilla, reconvertida en uno de los principales accesos de la ciudad.



Fig. 2 - Santander, Estaciones Unificadas, 1947

El proceso se retrasó algo porque en febrero de 1941 tuvo lugar el terrible incendio que afecto fundamentalmente al centro urbano de Santander. En los años siguientes se replanteo prácticamente toda la red viaria urbana, se construyeron las instalaciones principales de la estación común entre 1942 y 1943, y en 1945 se proyectó la pavimentación del patio o plaza de las estaciones, entre la calle de Atilano Rodríguez y el nuevo complejo ferroviario.

No obstante, los efectos negativos de las instalaciones ferroviarias santanderinas han llegado hasta el presente a través del efecto de barrera y la difícil conectividad con el resto del espacio urbano del populoso barrio construido desde los años 1940 en los terrenos del "Ensanche de Maliaño", que alberga en la actualidad en torno a 60.000 personas. Desde hace bastantes años se viene anunciando la realización de un proyecto de integración ferroviaria que podría liberar unos 85.000 m^2 y redundar en una remodelación importante del espacio urbano central. Por distintos motivos el proceso no acaba de hacerse realidad.

3.2. Ambivalencia urbanística de los ferrocarriles en la ciudad de Torrelavega

Hasta el siglo XIX la Villa de la Vega era prácticamente una aldea agraria formada por pequeños barrios de casas en hilera de nombres muy expresivos de su carácter rural e inorgánico (Tras la Torre, la Plaza, el Majuelo, la Puebla, el Nogal, los Corrales, la Quebrantada, la Veguía, etc.), cuyo núcleo principal estaba centrado en torno al complejo defensivo de la Torre de la Vega, formado por tres torres almenadas, y la iglesia de Santa María (Casado Soto, 1977). Entre estos barrios se estableció la plaza del mercado para abastecimiento cotidiano de bienes de consumo básicos, la actual plaza de Baldomero Iglesias, y una Plaza Mayor en el siglo XVIII. Ambas reformas fueron prácticamente contemporáneas del reacondicionamiento del Camino Real de Castilla, en el periodo 1749-59, y de la apertura del de Bilbao, en 1800. Esta estructura semirrural es la que debía estar reflejada en el desaparecido Plano Topográfico levantado en 1830 por el arquitecto José F. de Peterrade (Sazatornil,1996:66). En realidad, debía tratarse de un espacio semiurbano en el que alternaban pequeñas áreas edificadas y parcelas de cultivo, prados y baldíos; una "huerta urbanizada" como ha sido definida y como se observa aún en el plano trazado por Hilarión Ruiz Amado en 1852.

Fueron precisamente estos elementos construidos los articuladores del crecimiento urbanístico que tuvo lugar durante el siglo XIX y de la configuración de un centro urbano en torno a tres plazas (Mayor, del Grano y del Cantón) y del camino carretero que, proveniente de Santander, desembocaba en la Plaza Mayor y se convirtió en la Calle del Comercio (José María de Pereda desde 1911 hasta hoy). A ellos hay que añadir en la segunda mitad de la centuria decimonónica la Calle de la Estación, que unía aquél primigenio núcleo con la estación del Ferrocarril del Norte. Esta infraestructura se construyó en 1858 en el lugar de Sierrapando, una pedanía rural con terrenos llanos situada a unos dos kilómetros del espacio urbano consolidado, por lo que el impacto espacial directo fue imperceptible. Fue la propia compañía ferroviaria quien construyó una vía de conexión con la ciudad que, en principio, era poco más que un camino carretero trazado en línea recta desde la fuente de la Ribera, al oeste del casco urbano, hasta la estación ferroviaria. En poco tiempo el tramo más próximo al núcleo urbano se convirtió en una de las principales calles de la ciudad, conocida con el nombre de Julián Ceballos desde 1876.

La transformación urbanística generada por dicha vía urbana queda bien reflejada en el nuevo Plano de General de Población y Ensanche de Torrelavega elaborado por los maestros de obras Pablo Piqué y

José Varela y terminado en 1886 tras un turbulento proceso de ejecución[3]. Los autores del plano no se limitaron a reflejar el estado de crecimiento de la villa, sino que diseñaron una propuesta urbanizadora en la que ya se incluye un centro racionalmente distribuido y un ensanche regular, ortogonal y aparentemente bien enlazado con los sistemas de comunicación exteriores (Sazatornil, 1996:68 y 69). Ni el proyecto ni el plano llegaron a ser aprobados, de manera que el crecimiento de Torrelavega prosiguió de forma espontánea en torno a las calles abiertas como prolongación de las vías de salida de la población, entre ellas las de conexión con las estaciones ferroviarias.

De la comparación de los dos planos mencionados, el de 1852 y el de 1886, se deduce que la apertura de la Calle de la Estación provocó una importante transformación en la morfología urbana al funcionar como un gran eje urbano trasversal, de este a oeste, de Pando a la Quebrantada[4]. El Centro urbano se completó algo más tarde con la apertura de la Calle Argumosa y la de Ruiz Tagle, que iniciarían el paso hacia El Pradejón, donde se ubicó la estación del Ferrocarril del Cantábrico, construida en la proximidad del casco urbano consolidado, en 1895, cuando se puso en servicio el tramo de Santander a Cabezón de la Sal, y en funcionamiento hasta el presente. En sus inmediaciones, en particular al oeste y norte de las instalaciones ferroviarias, en el barrio de Torres, se produjo en los años veinte del siglo pasado un notable desarrollo urbanístico en forma de viviendas unifamiliares en torno al recién abierto Paseo de Julio Hauzeur. Fue, además, un lugar de emplazamiento preferente de diversos establecimientos industriales, algunos de ellos de gran importancia para la evolución económica de Torrelavega como las fábricas de La Lechera, la Continental y, en especial, SNIACE y los barrios de viviendas para sus ingenieros, técnicos y obreros (*Fig. 3*).

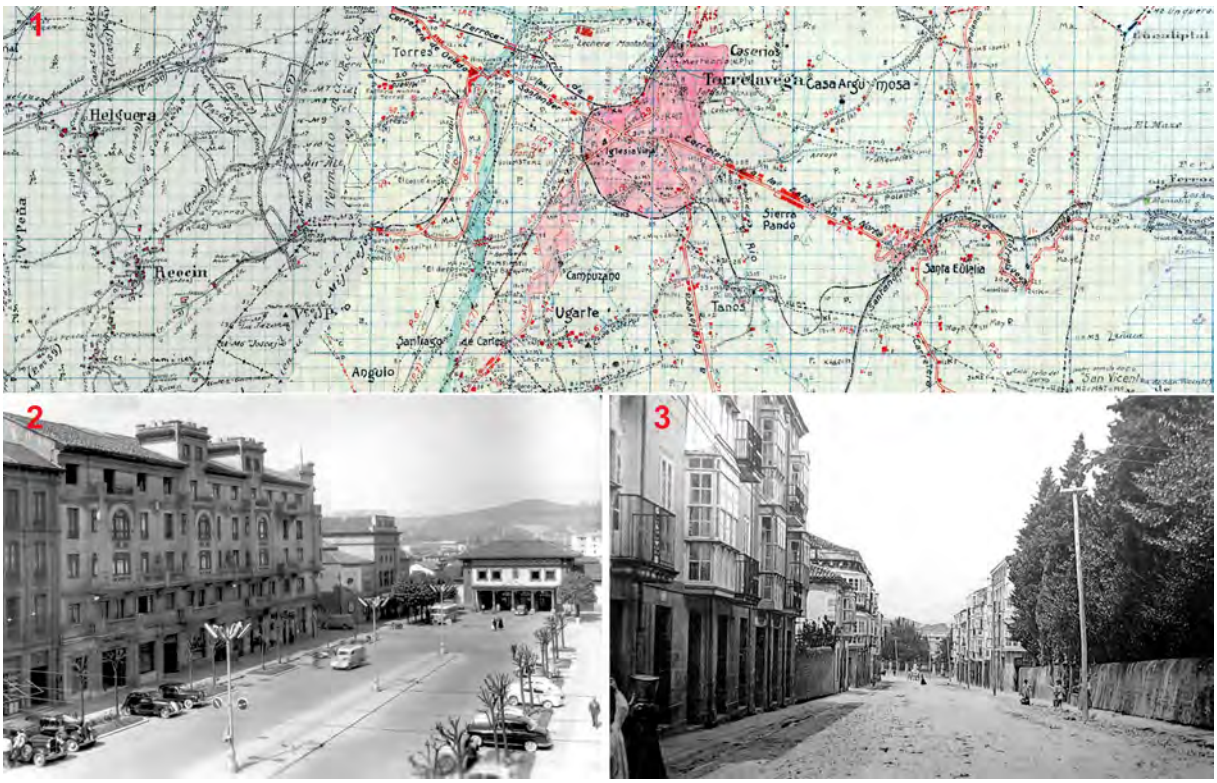


Fig. 3 - 1.- Mapa de Torrelavega y sus alrededores, 1927. Minuta para la elaboración del Mapa Topográfico Nacional
2.- Torrelavega, s.f., Avenida del Cantábrico (Menéndez Pelayo), al fondo la Estación del Cantábrico
3.- Torrelavega, 1908. Calle de la Estación (Julián Ceballos)

[3] A.M.T. "Plano de Población" Firmado Pablo Piqué y José Varela. Torrelavega, 15 de mayo de 1886. También A.M.T. Sig. H-170. "Memoria". Fdo: Piqué y Varela. Torrelavega, 15 de febrero de 1892.

[4] Amador de los Ríos, Rodrigo: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Santander*. Barcelona, 1891. "Hay que dejar el tren y tomar el ómnibus, que adelanta por una hermosa carretera orillada de gigantescos árboles. El pueblo dista dos kilómetros de la estación. La calle por donde el coche penetra muestra a uno y otro lado dos sartas de casas modernas, de sillería las más y en las que menudean las quintas con verjas y jardín" (Pérez Nieva, 7).

El impacto espacial de esta estación y del viario se ha convertido en una grave preocupación para la ciudad en el presente. El crecimiento del espacio urbano ha sido obstaculizado por las infraestructuras ferroviarias, en particular por el "efecto de barrera" que ha dejado aislados dos populosos barrios, los de El Cerezo y La Lechera. Los planes de renovación y ordenación urbana consideran una exigencia ineludible el soterramiento y la liberación de unos 90.000 m^2 situados hoy en pleno centro de la ciudad.

La estación de Sierrapando estuvo en funcionamiento hasta 1969, cuando fue sustituida por la nueva estación de Tanos situada al sur de la ciudad. Desde entonces la primitiva estación quedó relegada a una función de simple apeadero y en la actualidad, habiendo sido declarada como Bien Catalogado, permanece en desuso. No obstante, su impacto urbanístico ha trascendido a su cierre que, en principio, se tradujo en la paralización del crecimiento de este sector del espacio urbano en el que alternan las viejas edificaciones que bordeaban el antiguo camino a la estación con los chalés construidos en las primeras décadas del siglo XX y los bloques levantados en los años sesenta del siglo pasado. Pero, la implantación de varias grandes superficies comerciales ha vuelto a estimular la expansión urbana en este sector, conocido popularmente con el nombre de "Los Ochos" por la forma de las vías de acceso inmediato al edificio de la estación. La población ha aumentado y se han instalado varios centros comerciales de gran dinamismo, si bien la vieja estación permanece cerrada y muy deteriorada sin que parezca progresar ningún proyecto de restauración y reutilización del edificio más allá de una actuación de rehabilitación en 2018 y las labores de mantenimiento básico.

3.3. La repercusión dual del entramado ferroviario en la ciudad de Castro Urdiales

La morfología urbana de la villa castreña apenas experimentó cambios desde su refundación medieval hasta finales del siglo XIX (Delgado, 2011b y 2015). Fue entonces cuando se hizo preciso proceder a la reserva de suelo para la construcción de infraestructuras de transporte, la instalación de fábricas, talleres y otros equipamientos productivos, así como para la reforma urbanística de los espacios públicos a través del trazado de nuevas calles, plazas y jardines y de la elevación de edificios institucionales al nivel de la moderna ciudad emergente, industrial y de veraneo.

El proyecto definitivo del ferrocarril de Castro-Alén, obra del ingeniero Anastasio Grijalva, consistía en una línea que bordeaba el casco histórico consolidado, siguiendo en paralelo la ronda de la antigua muralla, con la que coincidía, incluso, en algunos tramos. El trazado del ferrocarril, que permaneció activo hasta 1936, tuvo extraordinario impacto en la morfología urbana puesto que, además de constituir un nuevo "dogal" para la ampliación de la ciudad en contigüidad con el casco histórico, entraba literalmente en el corazón de éste ya que cortaba la histórica calle de San Juan y, tras rebasar el "Matadero viejo", accedía al cargadero de San Guillén a través de un túnel que perforaba la colina de Santa María, el antiguo *castro*, en la que se elevaba la iglesia gótica homónima y el castillo-faro.

La vía del ferrocarril de Traslaviña llegaba a la ciudad a través de un túnel por el que se accedía al área de la playa de Brazomar y, desde allí, continuaba en paralelo a la vía del ferrocarril de Castro-Alén, pero, a diferencia de éste, no penetraba en el casco consolidado, sino que finalizaba en la estación construida en el borde del espacio urbano. Desde la estación se construyó un ramal de enlace, que bordeaba la ciudad, para llevar el mineral de hierro hasta la ensenada de Urdiales, en la que se efectuaba su embarque en otros dos cargaderos de tipo *cantilever*. En este área se ocupó también un amplio espacio que, al cesar la actividad minera, constituyó una considerable reserva de suelo urbano.

El suntuoso edificio de la estación principal de la línea fue erigido en Castro Urdiales entre 1899 y 1902 por los jefes de obra italianos Pocci y Basconni y decorado por Daniel Zuloaga, siguiendo un proyecto del arquitecto municipal Eladio Laredo; tras el cierre de la línea, fue demolido en 1974. Ocupaba una amplia superficie situada a escasa distancia de la muralla medieval, de la que, para construirla, hubo que derribar varios lienzos, de manera que las instalaciones de la propia estación y las vías de acceso se convirtieron también en un nuevo cinturón que ciñó el núcleo histórico y dificultó el crecimiento de la ciudad en el sector suroccidental (*Fig. 4*).

La articulación entre la estación de ferrocarril, el centro urbano y el puerto se realizó mediante el trazado de un nuevo vial, la Bajada de la Estación que, después de atravesar el construido sobre la antigua

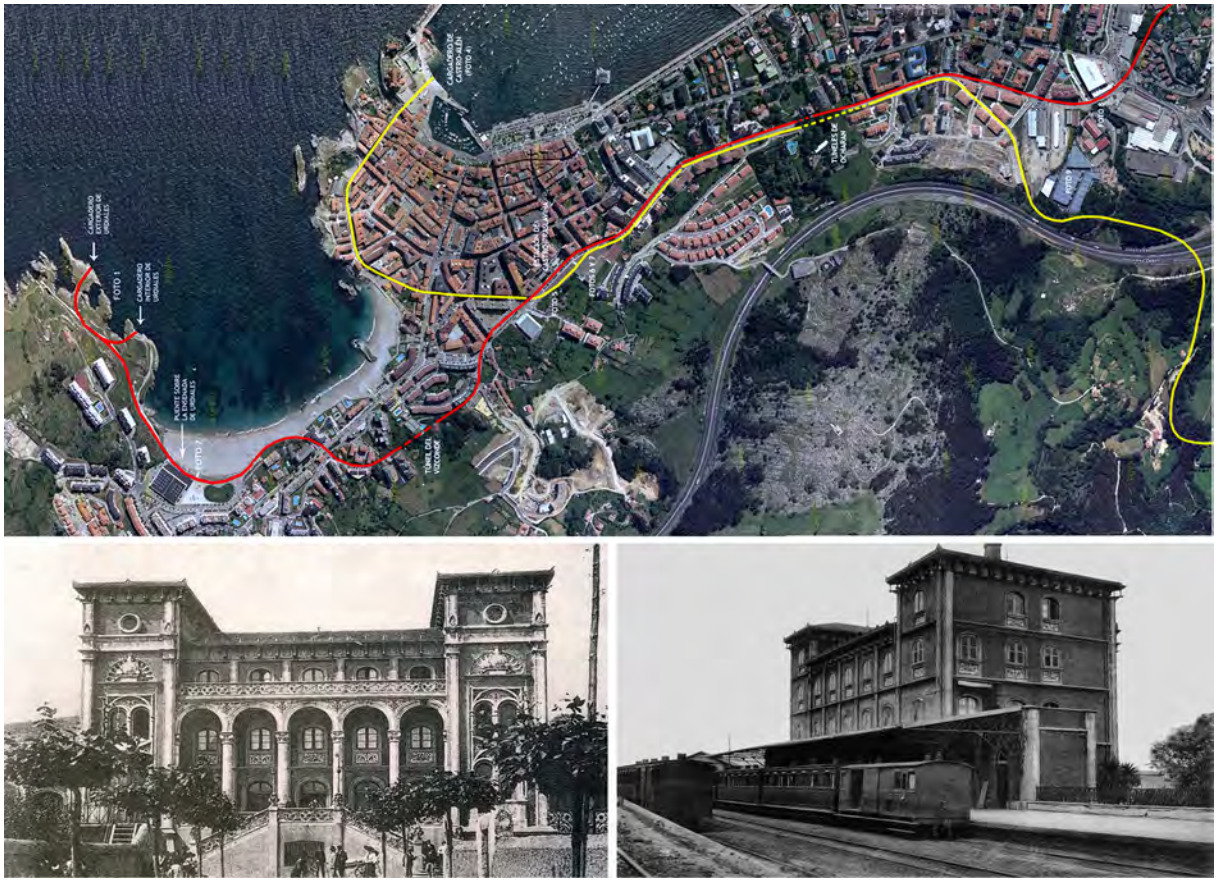


Fig. 4 - 1.- Trazado de las líneas del ferrocarril. 2 y 3.- Estación del ferrocarril de Traslaviña. Fachada exterior y playa de vías

muralla, la Calle de la Ronda, se dirigía hacia el espacio comprendido entre La Plazuela y el Muelle de Eguilior a través de las calles de Linares Rivas (Antonio Hurtado de Mendoza en la actualidad) y de Melitón Pérez Camino.

En la segunda mitad del siglo XX, el crecimiento del parque inmobiliario implicó la expansión en superficie del espacio urbano lo que obligó a que en estos años la ciudad "saltase" más allá de la nueva muralla, la barrera formada por el trazado de las infraestructuras viarias desmanteladas a mediados de los años sesenta. El espacio ocupado hasta entonces por las vías del ferrocarril Castro-Alén hasta el puerto fue utilizado para el trazado de las calles Leonardo Rucabado, Venancio Bosco, Ricardo Rueda y Arturo Duo Vital que, de sureste a noroeste, formaron un eje casi paralelo al de la antigua muralla, cuyo trazado siguen las calles de La Ronda y San Francisco. La expansión fundamental de las edificaciones tuvo lugar, justamente, en el espacio comprendido entre ambas, organizado a partir de una serie de calles transversales (Antonio Burgos, República Argentina, Juan de la Cosa, Benito Pérez Galdós, Bajada de la Estación, Victorina Gainza, Eladio Laredo y Bajada del Chorrillo).

4. CONCLUSIONES

Las infraestructuras ferroviarias han tenido en las principales ciudades cántabras, tanto en el momento de su construcción como en la actualidad, un impacto desigual y ambivalente, lo que viene a matizar algunas de las interpretaciones más extendidas y elementales, que consideran su influencia en la morfología urbana de manera simplificada y, generalmente, dual: bien como hitos de génesis de nuevas centralidades y de expansión urbana, en el caso de las estaciones, bien como elementos obstaculizadores de dicha ampliación y factores de segregación y marginación espacial, a través del efecto de barrera, en el caso del entramado viario.

En un territorio tan reducido como el de la actual Comunidad Autónoma de Cantabria, se observan varios modelos de impacto territorial, diversos y cambiantes en el tiempo. En el caso de Santander, la ubicación de las estaciones junto a las instalaciones portuarias y el trazado de las vías de acceso a la ciudad, dificultaron la puesta en práctica de la función residencial que también se había asignado al extenso espacio conocido como Ensanche de Maliaño en sucesivos proyectos urbanísticos municipales. Las estaciones, que hubieran podido ser nodos de articulación entre el casco histórico consolidado y su área de ampliación, no cumplieron esa función ni la de generar una nueva centralidad, como en alguno de esos proyectos estaba previsto. Por el contrario, no sólo en el momento de su instalación sino, incluso, hasta la actualidad, más de un siglo y medio después, las estaciones y, sobre todo, el trazado viario, han ejercido un efecto de barrera, parcialmente atenuado en la segunda mitad del siglo XX, y contribuido, si no al aislamiento total como en su origen, sí al mantenimiento de una escasa y difícil conexión entre el populoso barrio de Castilla-Hermida, construido sobre el Ensanche de Maliaño, y el resto del espacio urbano consolidado.

El área urbana de Torrelavega se vio ceñida por una trama de vías férreas, aunque suficientemente alejadas del casco para no impedir su crecimiento en superficie hasta bien entrado el siglo XX. De las dos estaciones construidas, una, la del Ferrocarril del Cantábrico, se encontraba muy próxima al sector central de la ciudad en pleno proceso de expansión y sirvió para consolidar la centralidad urbana emergente. La otra, la del Ferrocarril del Norte, muy distante del centro urbano, estimuló en cierta medida el crecimiento lineal de la ciudad en su dirección, pero no al punto de generar la ampliación del espacio urbano hasta más de un siglo después. En la actualidad, el efecto de ambas estaciones es contradictorio. La del Cantábrico constituye un notable obstáculo que dificulta la integración urbanística de un amplio sector de la ciudad. Por el contrario, en las proximidades de la antigua Estación del Norte se está configurando un amplio espacio multifuncional de equipamientos de servicios comerciales, de ocio y residencial.

También la ciudad de Castro Urdiales fue cercada por una nueva muralla ferroviaria, paralela al trazado de la fortificación histórica, que permitió un modesto crecimiento urbano marginal hasta principios del siglo XX, lo que obligó a una extraordinaria densificación del núcleo histórico, donde se hacinaron las clases populares, y a orientar la expansión urbana hacia el sureste, en paralelo a la línea de costa, como espacio residencial de la burguesía y de veraneo. Desaparecidas las líneas ferroviarias, el trazado de las vías se ha reconvertido en un importante eje urbano de circunvalación ampliamente rebasado a comienzos del siglo actual hasta alcanzar el limite impuesto por el nuevo dogal urbanístico, la autovía A-8. Por otra parte, la estación tuvo escaso efecto urbanístico en su momento y, tempranamente derruida, no ha producido posteriormente ningún impacto en la estructura morfológica urbana.

Tal vez el principal factor causal de los heterogéneos y ambivalentes efectos urbanísticos reseñados residan en gran medida en la prevalencia de los intereses económicos de las compañías ferroviarias, a la hora de trazar y ubicar las infraestructuras ferroviarias, sobre los intereses municipales. Estando aquellos escasamente involucrados con los de la construcción de las ciudades que quedaban plasmados en los primitivos proyectos urbanísticos, y ello a pesar de la implicación de algunos sectores de la burguesía urbana en las mismas empresas ferroviarias. En el caso de Santander primó la cercanía a las instalaciones portuarias frente a los intereses urbanos, buena prueba de ello fueron los conflictos con las autoridades municipales que retrasaron la construcción de la Estación del Norte y subyacieron en las algaradas que culminaron con el incendio de la primitiva Estación de la Costa. En el caso de Castro Urdiales fueron los intereses de las compañías mineras para acercarse lo más posible y con facilidad a los cargaderos de mineral, que ellas mismas construyeron en el litoral urbano, más que al puerto propiamente dicho. En el de Torrelavega, una vez perdida la batalla por la llegada del Ferrocarril del Norte al puerto de Requejada, primó el objetivo de la compañía ferroviaria por hacer el trazado más fácil para llegar a Santander, a través del Valle de Toranzo, aunque la línea no entrase a la ciudad, concebida más como un punto de paso que como un destino. Por lo que hace al Ferrocarril del Cantábrico, el objetivo prioritario para localizar la estación y hacer el trazado de las vías, parece haber consistido en la mejor accesibilidad a las instalaciones mineras e industriales, en particular de las minas de Reocín y de la fábrica de Solvay. De cualquier manera, los proyectos ferroviarios y los factores de localización de las infraestructuras tuvieron nula o escasa preocupación y relación con el planeamiento urbanístico municipal que empezaba a emerger por las mismas fechas.

BIBLIOGRAFÍA

CAPEL, H. (2011): *Los ferro-carriles en la ciudad. Redes técnicas y configuración del espacio urbano*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles (Colección de Historia Ferroviaria), 223 p.

CASADO SOTO, J.L. (1977): *Breve historia del crecimiento de Torrelavega y sus consecuencias*. Torrelavega, Ayuntamiento de Torrelavega.

DELGADO VIÑAS, C. (2009): Un siglo de impacto de las infraestructuras marítimo-ferroviarias en la forma de la ciudad. En *V Congreso de Historia Ferroviaria*, Palma de Mallorca, 2009. 24p.

__(2010): "Entre el puerto y la estación. La influencia de las infraestructuras de transporte en la morfología de las ciudades portuarias españolas (1848-1936)" en *Scripta Nova.* [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 20 de julio de 2010, vol. XIV, nº 330. <*http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-330.htm*>.

__(2011a): "Infraestructuras de transporte y urbanización: el caso de Castro Urdiales (Cantabria)", en *Revista de Historia [TST], Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, junio 2011, nº 20, pp. 106-137.

__(2011b). "Castro Urdiales (Cantabria), de "villa marinera" a ciudad de servicios. La transformación urbanística de una "ciudad de frontera", en *Ería*, nº 86, pp. 237-270.

__(2015). "Estructura y forma de la ciudad a través de la cartografía histórica. Castro Urdiales, Cantabria (1800-1960)", en *Investigaciones Geográficas,* nº 63, 17-32.

__(2019): "Evolución urbanística de una ciudad portuaria burguesa (Santander, 1750-1941)" en *Ería,* Volumen 2019-3. Año XXXIX, pp. 285-330.

ECHEVARRÍA BONET, M. (2015). *El centro histórico de Santander. Desarrollo urbano de un conjunto patrimonial desaparecido*. TFM inédito. Santander, Universidad de Cantabria.

JIMÉNEZ GARCÍA, M. (1986): *Ferrocarril y desarrollo urbano.* Santander. Universidad de Cantabria.

LÓPEZ-CALDERÓN BARREDA, M. (2015). *El camino de hierro de Alar del Rey a Santander. Del ferrocarril de Isabel II al final del monopolio de Renfe*. Santander: Asociación Cántabra de Amigos del Ferrocarril y Acanto.

MENÉNDEZ PELAYO, E. (1954): *Epistolario de Don Enrique y don Marcelino Menéndez Pelayo.* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, CSIC.

MORILLAS-TORNÉ, M. (2014): "El ferrocarril de vía estrecha en España, 1852-2010. El papel de la intermodalidad y de la demanda en su construcción y estado actual". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de agosto de 2014, vol. XVIII, nº 485. <*http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-485.htm*>.

OLAIZOLA ELORDI, J. J. (2004): "*El ferrocarril de Castro-Urdiales a Traslaviña*" en Revista de Historia Ferroviaria, nº. 1, 2004, pp. 5-33.

ORTEGA VALCÁRCEL, J. (1993): "El ensanche de Maliaño y el desarrollo urbano de Santander", en *I Taller de Arquitectura en Santander*, Santander, pp. 23-47.

PRAT, Jordi. El sistema ferroviario en la configuración de la región de Barcelona. Papers: Regió Metropolitana de Barcelona: Territori, estratègies, planejament, 1994, 16, 19–34.

SANTOS, L. (2007): *Urbanismo y ferrocarril. La construcción del espacio ferroviario en las ciudades medias españolas*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

SAZATORNIL RUIZ, L. (1996). *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX.* Santander: Universidad de Cantabria/Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Fundación Marcelino Botín.

SICA, P. (1981): *Historia del urbanismo. El siglo XIX*, 2 vols e *Historia del urbanismo. El siglo XX*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, nº 4, 5 y 6.

La investigación sobre la que se apoya este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto "El ferrocarril y la ciu-dad en la encrucijada: paisaje urbano y patrimonio industrial en el entorno de las estaciones de la Península Ibérica, 1850-2017 (EstaciónDigital)", concedido en 2017 por la Fundación BBVA (Humanidades Digitales) a un nutrido equi-po de investigadores de diferentes universidades españolas entre quienes se encuentran las autoras de esta ponencia.

PAISAJE CULTURAL: ANÁLISIS VISUAL DEL PAISAJE DE SANTA TEREZA (BRASIL)

Cultural landscape : visual analysis of the landscape of Santa Tereza (Brazil)

Pauline Fonini Felin
Universidad de Caxias do Sul
pffelin@ucs.br

Bruna Nunes Molon
Universidad de Caxias do Sul
bnmolon@ucs.br

Resumen

El presente estudio, realizado para el plan curricular de prácticas en Arquitectura y Urbanismo, tiene como objetivo pincipal la caracterización visual del paisaje del municipio de Santa Tereza, en Rio Grande do Sul (Brasil). La investigación es apoyada por el Instituto de Memoria Histórica y Cultural (IMHC) y el proyecto de investigación llamado Elementos culturales de la inmigración italiana en el noreste de Rio Grande do Sul (ECIRS). Además, busca reconocer y mejorar los paisajes culturales basados en la identificación de sus particularidades y características que determinan que cada área sea única. Por esta razón, inicialmente se abordó el concepto de paisaje cultural, que es esencial para comprender e identificar la estructura visual de cualquier lugar. Por lo tanto, las culturas, los hábitos, los recuerdos se pueden expresar y la identidad del sitio también se puede fortalecer. Con el registro de las conexiones principales y la caracterización de conjuntos arquitectónicos de interés patrimonial, se definieron los espacios abiertos de mayor valor paisajístico, teniendo en cuenta el observador desplazado. Finalmente, busca explicar los caminos internos, que son fundamentales para la conectividad y legibilidad regional, y definir, o no, su potencial de preservación.

Palabras clave

Santa Tereza, paisaje cultural, memoria, preservación.

Abstract

The present study, conducted for the discipline of Curricular Internship in Architecture and Urbanism, aims the characterization of the landscape of the municipality of Santa Tereza, in Rio Grande do Sul. The research is supported by the Institute of Historical and Cultural Memory (IMHC) and the research project called Cultural Elements of Italian Immigration in Northeast Rio Grande do Sul (ECIRS). In addition, it aims at recognizing and valuing cultural landscapes from the identification of their particularities and characteristics that determine each area as unique. To this end, the concept of cultural landscape was first approached, which is indispensable for understanding and identifying the visual structure of any place. One can thus express culture, habits, memories and also strengthen the identity of the site. With the registration of the main connections and the characterization of the architectural ensembles with patrimonial interest, the open spaces of greater scenic value were defined, taking into consideration the traveling observer. Finally, it seeks to explain the internal pathways, which are fundamental for regional connectivity and readability, and to define, or not, their preservation potential.

Keywords

Santa Tereza, cultural landscape, memory, preservation.

1. INTRODUCCIÓN

El Instituto de Memoria Histórica y Cultural (IMHC) y el Proyecto ECIRS (elementos culturales de la inmigración italiana del noreste de Rio Grande do Sul), de la Universidad de Caxias do Sul (Brasil), tienen como objetivo rescatar y preservar los valores culturales de las comunidades rurales del estado de Rio Grande do Sul, específicamente en lo que hace referencia a la inmigración italiana de la región de la Serra Gaúcha.

Cada grupo étnico, en el transcurso del tiempo, y movido por la necesidad de emigrar, se irá insertando en un espacio insólito que, a partir de los intercambios culturales, transformará en un nuevo lugar adaptándolo a su propia identidad. Toda cultura, así como ocurrió con la inmigración italiana, conforma un proceso constante de evolución y transformación, y se perfila como un imperativo la necesidad de reflejar y comprender estos procesos (tanto en lo que respecta a la desconexión de su tierra natal como a la necesidad de mantener y mejorar su identidad y memoria).

Por este motivo, el tema que se expone en este artículo versa sobre el paisaje cultural. El concepto puede entenderse como un conjunto de formas dispuestas y articuladas entre sí en un espacio determinado, como resultado de una cultura particular que las adaptó, asociándolo a varios aspectos históricos, estéticos, funcionales y simbólicos. El tema en cuestión ha sido tratado de manera profunda y muy amplia, en estudios ya iniciados a mediados de 2005, por IMHC, e involucra las tres bases siguientes: evolución urbana (de acuerdo con la identidad, técnicas y prácticas que dan forma a la ciudad), urbanidad (estructuras subyacentes, conexiones, infraestructura y gestión del territorio) y paisaje cultural (análisis de imagen y valores culturales), este último, abordado en el presente documento.

El objetivo principal de la investigación es el análisis visual del paisaje del municipio de Santa Tereza, en Rio Grande do Sul. La demanda, propuesta por el departamento encargado de las prácticas de campo - IMHC - propone la caracterización e identificación de conjuntos arquitectónicos de interés patrimonial, para permitir la preservación y la mejora del patrimonio paisajístico de la ciudad.

El trabajo presenta, asimismo, los demás objetivos alineados con las necesidades del IMHC, que, además de actualizar y revisar los estudios ya realizados, incluyen el análisis de las estaciones de observación del espacio abierto de mayor interés escénico, y la actualización de los datos catastrales de las edificaciones de interés patrimonial. Dichos aspectos reforzarán la necesidad de preservación del lugar.

La metodología adoptada, además de la revisión bibliográfica que define qué es el paisaje cultural, consiste en un levantamiento en campo, respaldada por registros fotográficos, testimonios orales, recopilación de documentos y datos históricos en los archivos del municipio de Santa Tereza, así como la recopilación de información llevada a cabo por un residente del municipio. El uso del material gráfico, al igual que los datos orales presentados a lo largo del artículo, ayudaron a comprender la importancia de preservar la memoria, la cultura y la identidad de una sociedad.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

El concepto de paisaje cultural puede adoptar diferentes significados, puesto que comprender el paisaje desde la perspectiva de un observador en movimiento, con diferentes trayectos posibles, permite estimar, en el mismo espacio o unidad, diferentes interpretaciones. Por lo tanto, es de gran relevancia su comprensión para la identificación de la estructura visual de un determinado lugar.

Siguiendo la línea del análisis etimológico, el paisaje es el conjunto de formas integrales, es decir, que está vivo, que es dinámico, y además sigue un proceso constante de evolución y modificación. Es consecuencia de la materialización de la relación entre el hombre y la naturaleza, en diferentes tiempos y espacios. En otras palabras, expresa memorias, orígenes y costumbres de la cultura particular que lo conformó, hasta que conquistó su propia identidad. Según Sahr (2010, p. 20), “el paisaje tiene simbolismos culturales, atribuyendo al hombre el papel de agente transformador de la naturaleza y valorando

la interacción de elementos naturales y culturales". En 1992, el paisaje cultural fue reconocido como unidad de preservación por la UNESCO. A partir de esto, puede entenderse como el desarrollo sostenible de un lugar, además de la producción y representación de la memoria.

> Con los años, el desarrollo de asignaturas como la Ecología Política y las discusiones en torno a categorías como el desarrollo sostenible, ha dado lugar a una apreciación en el contexto internacional de las relaciones armoniosas entre los hombres y el medio ambiente. Fue en respuesta a este contexto que la categoría de paisaje cultural comenzó a ser considerada con más fuerza por la UNESCO. (RIBEIRO, 2007, p. 38).

Según Nascimento e Scifoni (2009, p.9), los paisajes culturales conciernen a las personas más que a las cosas, ya que la preservación y la conservación satisfacen las necesidades humanas, fundamentales para el conocimiento y la pertenencia a una cultura y un lugar. Para comprender el paisaje cultural se deben tener en cuenta las características de los espacios, que se definen a través de la percepción humana y la sensación que tales elementos causan en los usuarios en movimiento. Según Barella (2010, p. 79), las principales categorías analíticas de la percepción del espacio "se aprehenden del mecanismo perceptivo establecido a través del movimiento, la selección y la transformación de la información y constituyen la técnica del análisis secuencial como método de descripción".

Maria Elaine Kohlsdorf (1996), en su libro "La aprehensión de la forma de la ciudad" indica que las ciudades hablan, nos dicen dónde estamos y también cómo podemos desplazarnos de un lugar a otro. Algunas se muestran claramente mientras que otras confunden, porque la facilidad o no de entenderlas depende de sus formas y de si tienen características únicas que resalten su identidad.

> La forma, como medio de aprendizaje de los lugares, responde a expectativas sociales, genéricas o específicas, pero es necesario, antes de eso, registrar otras direcciones que también contemplen el desempeño morfológico de los lugares para los diferentes tipos de aspiraciones. (KOHLSDORF, 1996).

De esta manera, la apropiación del espacio es un proceso cognitivo y también conductual, ya que depende de la manera en que interactúa el observador, sobre cómo se orienta y cómo se identifica con el entorno en el que se encuentra. Para Kohlsdorf (1996), la percepción también depende de la aprehensión que proporcionan los espacios.

La autora parte de un análisis secuencial y describe las tres etapas esenciales de los procesos de aprendizaje, presentando una noción acerca del proceso cognitivo. La primera es el análisis, que tiene como objetivo seleccionar datos, manifestaciones externas y teorías, asumiendo la responsabilidad de las características del nivel sensorial-empírico. La segunda es la síntesis, y su objetivo es superar el nivel abstracto, sensorial-empírico y teórico-abstracto, y construir una realidad explicada mediante conceptos concretos, como una categoría realizada por el pensamiento. El tercer paso es la verificación, que es la validación de los resultados, para probar cuál es la hipótesis que confirma o niega su veracidad.

También es imperativo comprender las características de los niveles cognitivos contenidos en la aprehensión del espacio, ya que existen criterios para formar nociones a través de actividades mentales, que son: sensaciones, percepciones, imaginación e intuición. Las sensaciones son las responsables del primer contacto con los lugares y consisten en la conexión entre la conciencia y la realidad objetiva. Por lo tanto, la sensación es el resultado de la relación del organismo con el medio ambiente. La percepción, por otro lado, puede definirse como una derivación de las sensaciones, dándoles un carácter global. La percepción de un entorno se produce a través del desplazamiento del observador, que captura las escenas con un mayor estímulo visual.

La imaginación, por ello, se entiende como una actividad constituida por la coordinación de imágenes mentales, que representan acciones ya ejecutadas que permiten la orientación y la identificación llevada a cabo por el individuo. Finalmente, la intuición posibilita el desarrollo cognitivo en el primer contacto, que puede afirmarse, pero no demostrarse.

De hecho, la aprehensión del espacio, basada en los métodos descritos, tiene lugar a través del movimiento, selección y transformación de manifestaciones externas al individuo, como lo demuestra Bare-

lla (2010). Por ello, vale la pena resaltar la sentencia que Leontiev (apud Kohlsdorf) destaca: “El movimiento de los órganos receptores produce una identificación con las propiedades de los objetos que se encargan de reflejar”. Es decir, que las dimensiones, formas y colores, por ejemplo, son recopiladas por los órganos receptores, y esa información reunida permite, además de desarrollar la imagen subjetiva, orientarse en el espacio e identificar los lugares.

Además de la aprehensión del espacio por los atributos del mecanismo cognitivo, es posible obtener información orientativa e identificación de los lugares a través de las características morfológicas de una ubicación dada. Para esto, es necesario tener en cuenta (y así posibilitar una condición de información de calidad) las características visuales de los lugares, seleccionados a través de los efectos topológicos y de perspectiva causados en el observador.

Kohlsdorf (1996), entonces, recalca que cada situación posee una serie de secuencias y, de esta manera, permite al usuario diferentes alternativas para la observación de los lugares. Así es como el autor propone la técnica del análisis secuencial, entendido en tres conjuntos, con el objetivo de reunir las relaciones características de la percepción. Este análisis, entonces, dependerá del modo de locomoción escogido, así como de la velocidad que estipule el observador. El número de estaciones es inversamente proporcional a la velocidad, de la misma manera que la calidad de los detalles del paisaje para una persona que pasea a pie o en bicicleta es mayor, por ejemplo, que para alguien que conduce.

El primer grupo son los eventos generales, que corresponden a las estaciones y a los intervalos. Las estaciones son momentos del viaje donde hay un registro perceptivo, o donde este se manifiesta con más intensidad, con mayor orientabilidad e identificabilidad, es decir, donde la percepción es más fácil. El segundo grupo son los campos visuales, que también dependen del modo de locomoción y de los cambios en las direcciones del observador.

El tercer grupo se clasifica en relación con los efectos visuales y por la forma en que la realidad alcanza la percepción. Ocurre a través de la búsqueda de las superficies estructurantes de la escena contenidas en el campo visual del observador y, por lo tanto, cuanto más intensos sean los efectos visuales, mayor será la contribución de un lugar. Para la percepción, entonces, los efectos visuales reproducen dos decodificaciones universales: la topológica, que representa la posición del cuerpo humano - frontal y posterior, superior e inferior, lateral, izquierdo y derecho - y la perspectiva, que representa la organización, cambio de tamaños, deformaciones y proporciones de la escena contenida en el campo visual del espectador.

Siguiendo el análisis de Kohlsdorf (1996), las percepciones topológicas se denominan en los siguientes términos: “ensanchamiento o estrechamiento” (cuando las paredes laterales parecen acercarse o alejarse del observador); “envoltura” (espacio limitado por elementos físicos a todos lados) y “amplitud” (el espacio tiene límites distantes o son insignificantes, lo que hace que el plano visual no se cierre). Además de estos, hay un “ensanchamiento lateral” y un “estrechamiento lateral”, que se producen cuando una de las superficies de delimitación lateral del espacio se aproxima o se aleja más que la otra del observador.

Los efectos de la perspectiva, asimismo, se clasifican como: “dirección”, cuando la continuidad longitudinal del espacio destaca por la estructura alargada y bien definida de los planos laterales; ‘Plano visual cerrado’, donde la escena en perspectiva es poco profunda, cerrándose con un plano paralelo y cercano al observador. Además, existe el ‘impedimento’, que es cuando se interrumpe lo visual, pero se puede advertir el final del campo óptico; el “encuadre”, donde el campo visual está delimitado por un primer plano hueco vertical, paralelo al observador y que no interrumpe la escena; la “atalaya”, como lugar privilegiado que crea condiciones de mayor alcance en la visualización; la “conexión”, que muestra discontinuidad en las paredes laterales, debido a la intercepción de otros canales; el “realce”, que atrae la atención del individuo hacia un elemento de la escena observada, y se comporta como una acentuación o sorpresa; y, finalmente, el efecto “Y”, que muestra una bifurcación en el espacio.

Es esencial, para la caracterización de los lugares, calificar las potencialidades e intensidades de estos efectos anteriormente mencionados, además del hecho de poder percibir más de uno en el mismo campo visual, lo que genera la identidad de un camino. Por lo tanto, los conceptos abordados son im-

portantes para una mayor orientación, conocimiento e identificación de los espacios.
Finalmente, el análisis visual organiza los lugares mentalmente, a través de cinco elementos propuestos por Lynch (1980), que generalmente representan mayores ventajas para la orientación e identificación de los lugares. Estos consisten en: “caminos”, que son los diversos trayectos registrados en la imagen del área; “barrios”, como partes o proporciones del sitio considerado y que poseen características comunes que los identifican; “límites”, que son la demarcación de bordes o fronteras que rompen una continuidad. Los ‘puntos focales’, por otro lado, que son las conexiones o regiones que atraen a las personas, y que se caracterizan más por el uso que por la forma de los lugares; finalmente, los ‘puntos de referencia visuales’, que son elementos puntuales que se destacan visualmente, sobre los cuales el observador no tiene acceso, pero los usa como referencia y facilitan su ubicación.

Para las técnicas de caracterización según las categorías morfológicas estructurales del espacio urbano, Kohlsdorf (1996) indica la categoría de corte o proyección ortogonal del espacio, la categoría de elementos compositivos y la categoría-síntesis. La primera se refiere a la representación espacial y arquitectónica, a través de la cual se generan Las Plantas bajas y se consideran los diferentes tipos de entramado, proporciones entre figura y fondo, secciones, fachadas, perfiles, siluetas y skylines. Se componen de líneas de coronación y sistemas de puntuación, relacionados con diferentes alturas, grados de incidencia y distancias, que son fundamentales para el análisis topoceptivo[1].

En la categoría de elementos de composición, se evalúan los elementos del sitio, como el relieve, el suelo, la vegetación, los sistemas de agua, el clima y las relaciones entre edificaciones y espacios públicos, espacios frontales y laterales, así como la volumetría. En la categoría de la síntesis, se realiza un resumen basado en la estructura a través de unidades morfológicas, partes del todo y conexiones visuales.

> Las características configurativas de los espacios incidentes en la noción de ubicación de los individuos, en términos de orientación e identificación, se definen con base en la percepción humana y se refieren al cumplimiento de las expectativas topoceptivas a través de la inserción y presencia física del observador en el espacio considerado, siendo la vista la principal involucrada en la percepción de la globalidad esperada. (BARELLA, 2010, p.78).

Las propuestas de Kohlsdorf para la evaluación topoceptiva son positivas porque sugieren calificar espacios con un alto grado de legibilidad, a través de estímulos apropiados que confirman la existencia de estructuras morfológicas. Es necesaria, como ya se había mencionado, información en cantidad y de calidad, para que la orientación sea, de facto, satisfactoria. Dicha percepción, señalada por la autora, relaciona las leyes de orientabilidad e identificabilidad y ofrece una explicación del enfoque metodológico de los paisajes, de acuerdo con tres grupos:

Primer Grupo (cualidades semánticas): la principal cualidad semántica es la legibilidad de un lugar dado y su originalidad, ya que ambos califican un fenómeno (espacio) a partir de sus señales (efecto de su composición plástica) que es absorbida por el observador. La legibilidad está formada por la impregnación: el registro de un objeto de forma permanente, con fácil apunte en la memoria; por la individualidad: la forma singular e inconfundible en que se presenta una figura y, a diferencia de la impregnación, que es inusual, es más fácil de registrar; también por la continuidad: permite la aparición de fenómenos de configuración y establece tiempos para la actividad cognitiva de las formas, mediante la combinación de partes, situaciones o sistemas de elementos interdependientes.

Segundo Grupo (Fenómenos de configuración): se refiere al movimiento creado por los productos de tensiones entre polos extremos de posibilidades, y su equilibrio significa mayor orientación e identidad. Hay cuatro pares de elementos: unidad vs. diversidad: establece similitud o diferencia entre los elementos, las relaciones y los atributos de las composiciones plásticas; común vs. especial: muestra el grado de contraste; tipo vs. metamorfosis: muestra el grado de distancia; continuidad vs. cambio: muestra el grado de transformación, independientemente de la permanencia de los tipos.

---

[1] Se refiere a la configuración de los espacios para proporcionar orientación e identificación a las personas. El rendimiento topoceptivo de los lugares se puede comprender en varios niveles: universal (percepción e imagen mental) y restringido (representación de diseño).

Arribamos ahora a este último grupo de parámetros de evaluación: El Tercer grupo lo conforman las Leyes de composición plástica: las leyes de organización de las formas que examinan la naturaleza y las relaciones entre los componentes parten del principio de que toda configuración es producida por la articulación de elementos morfológicos entre sí. Cada parte tiene sus propias características si se la observa de forma aislada, sin embargo, muestra otros atributos cuando forma una composición. Según Barella (2010), “el todo es más que las partes, en la medida en que las reglas de organización rigen las leyes de composición de las partes”.

A partir del análisis completo de Maria Elaine Kohlsdorf y otros autores mencionados, se comprende la caracterización del espacio. Además, se entiende el paisaje del lugar, los espacios abiertos, así como el valor escénico, que aparece como un atributo indispensable para la accesibilidad, la integración topológica, la visibilidad y legibilidad.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MUNICÍPIO DE SANTA TEREZA

Santa Tereza fue fundada en 1885, y, como la mayoría de las colonias del estado en ese momento, recibió principalmente inmigrantes italianos y, en menor medida polacos, que se asentaron en las orillas del río Taquari, en la línea José Julius Joaquim Rodrigues Antunes, ingeniero jefe de la colonización, que definió la última fracción de la línea Leopoldina para la implementación de una nueva sede administrativa en Colonia doña Isabel (actual municipio de Bento Gonçalves) bajo su responsabilidad. El nuevo lugar, recibe esta denominación por la esposa fallecida de Joaquim Rodrigues, que se llamaba Tereza.

En 1886 se erigió la primera capilla de madera y al año siguiente se creó la parroquia de Santa Tereza. Además ese mismo año, los inmigrantes italianos recibieron muchas tierras, por lo que la población polaca se vio reducida, lo cual dejó pocas marcas de su paso por allí. En ese momento el transporte se realizaba con barcazas, y no había carreteras u otro tipo de vías (Equipe Taliesem, 2005). De esta manera, el municipio se convirtió en el centro más importante para la distribución de productos agrícolas de las colonias Conde D’Eu y Dona Isabel (Garibaldi y Bento Gonçalves, respectivamente) a través de la navegación por el río Taquari, única vía de transporte a la capital del estado, Porto Alegre - RS.

En 1914, el primer barco de vapor llegó a Santa Tereza, y su prosperidad económica fue visible en su perfil arquitectónico único, con una mezcla de las características de la inmigración italiana e influencias de la capital, con rasgos neoclásicos, eclécticos y art déco. Además de esto, refulgían grandes casonas comerciales, que con la construcción del campanario, a día de hoy continúan perfilándose como una referencia visual para la ciudad.



Fig. 1 - Perímetro de tombamento de Santa Tereza (Brasil). Fuente: IPHAN (2010)

El 15 de octubre de 1916, la colonia adquirió el rango de segundo distrito de Bento Gonçalves. En 1937, ya como el cuarto Distrito, pasó a llamarse Aratinga, volviendo al nombre de Santa Tereza únicamente en 1949, por decreto municipal. Con el tiempo, surgieron la Casa de Saúde del Doctor Settineri, con una sala de operaciones y diez salas para pacientes, tres bancos, una escuela municipal y, además ya se había comenzado con la construcción de la carretera de conexión entre el distrito y Bento Gonçalves (BR-116).

Santa Tereza destacó, desde finales del siglo XIX, por la diversidad y la alta productividad de la agricultura, que se desarrolló en tierras fértiles a orillas del río. Sin embargo, su ciclo comercial comenzó

a estancarse casi por completo, debido a la creciente sedimentación del Taquari, que dificultaba la navegación. Además, la apertura de la BR116 desvió el tráfico comercial de Bento Gonçalves y Garibaldi de Santa Tereza, y excluyó los ferrocarriles, implantados en 1970 para ayudar también al flujo de producción, aislando su ubicación de los grandes centros.

Para recuperar su espacio político e institucional, Santa Tereza se emancipó de Bento Gonçalves el 20 de marzo de 1992. Ubicada en el estado de Rio Grande do Sul, Santa Tereza pertenece a la microrregión de Caxias do Sul y a la mesorregión del noreste del estado Riograndense. La ciudad es parte de la Aglomeración Urbana del Nordeste (AUNE), junto con otros diez municipios: Bento Gonçalves, Carlos Barbosa, Caxias do Sul, Farroupilha, Flores da Cunha, Garibaldi, Monte Belo do Sul, Nova Pádua y São Marcos, y también COREDE Serra, en la región de 25 Vinhedos y Basalto.

El 5 de noviembre de 2010, el municipio de Santa Tereza aprobó la inclusión de su núcleo histórico y paisajístico por parte de IPHAN, partiendo de la propia comunidad la reivindicación de este proceso, con el objetivo de proteger la riqueza de todo su patrimonio cultural y la herencia del pasado.

4. TRAYECTOS Y ESTACIONES VISUALES

Para una mejor comprensión de la ciudad en estudio, así como de las características de estructuración del lugar, se determinaron tres trayectos, presentando cada uno de ellos las peculiaridades que los identifican. Los criterios para elegir estas rutas se basaron en la selección de los caminos que mostraban una mayor cantidad de bienes declarados como Patrimonio Histórico registrados por el IPHAN, el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil.

El área se determinó debido a la importancia histórica del lugar, además de por su diferenciación escénica, que proporciona armonía entre la masa edificada y la masa natural. Por lo tanto, se percibe la necesidad de comprender la historia y la cultura de un pueblo, lo que influirá en el desarrollo de un lugar.

4.1. Trayecto 01: Camino al Campanario

La ruta 01 es la entrada principal a la ciudad de Santa Tereza. El camino comienza en el cruce de ERS 444 con la calle José Bonifácio y continúa por la Avenida Italia hasta el puente sobre el Arroyo Marrecão, donde termina la ruta. El trecho, que establece un primer contacto visual con el municipio, se encuentra dentro del límite urbano. Sin embargo, no desaparece la masa vegetal, que cubre las colinas y puede observarse desde su núcleo central. Al llegar al lugar, se percibe un predominio del relieve, que delimita el espacio y establece una visión acotada.

Siguiendo por este trayecto, la visión lateral presenta efectos topológicos cuando se registra una ampliación de la vía y, de hecho, aumentan las posibles interpretaciones visuales. Aporta una sensación de amplitud, dado que los límites del paisaje se encuentran lejanos desde el punto de vista del observador, siendo posible observar el campanario de la Iglesia, que resalta el paisaje y atrae la atención del visitante. En la línea ferroviaria, se encuentra el puente que conduce y dirige al observador a la ciudad y produce el efecto Atalaya, al advertirse diferencia entre los niveles, lo que se traduce en un abanico de posibilidades visuales del lugar.

El cruce que da acceso al centro histórico, que está localizado en un nivel más bajo con relación al puente, presenta una vista más cerrada, debido a la existencia de edificios que ahora se disciernen más constantes y cercanos. La masa vegetal pone un punto a la escena. El observador, cuando se mueve hacia la derecha, expande su campo visual con el paisaje natural, como el río y la vegetación, y también con la masa construida, presentándose como una síntesis del espacio. En este momento, es posible resaltar el efecto de la perspectiva de la focalización y también el ensanchamiento lateral.

En la Avenida Italia, el observador está más cerca de los edificios de mayor valor arquitectónico y la vista al campanario en el fondo se vuelve más llamativa. Frente a la Iglesia, además de la magnificencia del capitel, se percibe la amplitud del lugar, a través del mirador, que no tiene límites físicos cercanos



Fig. 2 - Trayectos 01, 02 y 03 con las estaciones. Fuente: MAPA IPHAN adaptada por Bruna Molon (2019)



Fig. 3 - Imágenes de los trayectos 1, 2 y 3. Fuente: archivo personal de las autoras (2019)

al observador y, por lo tanto, proporciona una visión amplia de la masa natural, construida y edificada, además del acceso norte, que sintetiza el trayecto.

Al pasar el campanario, se puede notar un cambio en el pavimento, de basalto a asfalto, representado a través de la distancia que va separando al núcleo central de las áreas menos urbanizadas, delimitadas por el pórtico, como el marco de entrada / salida de la ciudad. La primera ruta urbana termina en el puente sobre el Arroyo Marrecão, caracterizando una zona rural y, con ella, se puede distinguir el aumento de la masa vegetal. El límite alejado del observador nos proporciona una sensación de amplitud, además de advertirse un efecto que nos indica qué dirección tomar.

Es notable que, en este trecho, la masa arbórea se comporta como un plano de fondo en cada escena, mientras que el foco de observación se centra en las edificaciones. Estas construcciones configuran la continuidad y la dirección del lugar, debido a la alineación perceptible entre ellas. Además, los edificios más antiguos son un indicativo de las tipologías que se implantaron allí. En el perfil, se ve cómo la alineación de las edificaciones se encuentra muy cercana al límite de la calzada, y la acera, cuando existe, no se muestra demasiado expresiva. Podemos remarcar, por ello, que en lo que respecta a los paseos públicos, se observa una deficiente accesibilidad debido a las interrupciones que dificultan su uso y acceso.

4.2. Trayecto 02: Desde el Centro Histórico

La ruta 02 se alarga durante aproximadamente un kilómetro e incluye las calles principales del centro histórico. El camino comienza en la Rua General Osório y pasa por la Avenida Italia, Marechal Deodoro, Pinheiro Machado y termina en Barão do Rio Branco, junto a la Iglesia y el campanario. Las estaciones establecidas presentan intervalos de tiempo y distancia desproporcionadas y, como en el primer trayecto descrito, el lugar está provisto de edificaciones, que hacen que la masa de vegetación se perfile como plano de fondo de la escena. Los pavimentos están hechos de adoquines de basalto y, a medida que nos vamos alejando, se aleja también la vista por el empedrado.

En el siguiente tramo destaca el uso residencial con algunos puntos comerciales, además de los fondos de un parque y también el cementerio. El efecto perceptivo que emana del lugar es, básicamente, de continuidad y dirección *hacia*, dada esa alineación y ritmo que imprimen las edificaciones. Con esto, el plano visual se va estrechando al horizonte en la mayoría de los casos. En el presente ejemplo el

espacio frontal reservado a las aceras es inexistente, sin embargo, el del paseo público sí que muestra mejores condiciones y escasas interrupciones.

En contrapartida, en una de las vías principales del municipio, donde se localiza el Ayuntamiento, además de no existir la distancia frontal estipulada, el paseo público se encuentra en terribles condiciones de uso, con desniveles y con nula accesibilidad, incluso para acceder al consistorio.

4.3. Trayecto 03: Desde el Río Taquari



Fig. 4 - Mapa de resumen
Fuente: MAPA IPHAN adaptada por Bruna Molon (2019)

Este tercer trecho se determinó a partir del cruce de acceso al núcleo histórico, siguiendo hasta una segunda bifurcación, que posibilita dos rutas diferentes: una hacia Roca Sales, y la otra, que forma parte del camino, bordeando Santa Tereza. Esta ruta pasa por las calles José Bonifácio, Saldanha Marinho, General Osório y Marechal Floriano, terminando en el puente sobre el Arroyo Marrecão. El recorrido es de aproximadamente tres kilómetros.

Las estaciones establecidas tienen intervalos de tiempo y distancia desproporcionados y, además de la masa de vegetación, que es más constante, el río Taquari forma parte de las escenas. El campo visual es cerrado, con algunos puntos de amplitud en lugares sin edificaciones cerca de las vías. También es posible arrojar una mirada abierta en la segunda intersección de la ruta, que proporciona un efecto de perspectiva en “y”. El efecto de realce se produce con el resaltado del campanario como fondo de la escena.

La ruta consiste básicamente en edificaciones para uso residencial con algunos puntos comerciales, ubicados más cerca del centro. Observamos, asimismo, el estadio Colosso do Vale, la plaza y, cerca, una zona de cría de ovejas. Las calles están en su mayoría pavimentadas, ya que el observador se ha alejado del centro. La acera es inexistente en la mayor parte del tramo. La vista al río Taquari sintetiza el análisis del lugar, que proporciona efectos de amplitud, de atalaya y de dirección “hacia”. A continuación, las imágenes del citado trayecto facilitan la comprensión y demuestran claramente lo que se venía planteando.

De esta manera, con el estudio de los trayectos presentados, es patente que el campanario de la Iglesia matriz se muestra como un elemento llamativo y simbólico y, a través de su grandeza vertical, se considera un marco visual, ya que es posible identificarlo prácticamente desde todas las calles del municipio. El capitel estuvo presente en los caminos explicados y le atribuye al observador, además del valor escénico, un punto de referencia dentro de la ciudad.

Una vez observadas las diferentes estaciones se comenzaron a verificar las conexiones, que son puntos que se destacan en el paisaje, construidos o naturales, y que establecen las fuerzas del lugar. La masa natural, la vegetación, el relieve y el río, así como el patrimonio construido, como telón de fondo de las escenas o elementos principales, proporcionan legibilidad y orientabilidad al sitio, debiendo ser conservados y valorados, con el fin de mantener estas características específicas en cada uno de ellos.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Con base en las teorías discutidas anteriormente, y siempre considerando la posición del observador que explora el sitio, buscamos contribuir con la planificación local futura y también para la caracterización del lugar estudiado, potenciando así tanto las oportunidades de ofrecer distintos puntos de vista, como las fragilidades, cuando existen. Como resultado, es notable la importancia de preservar no solo el punto donde se encuentra el observador, sino también la panorámica que pudiera captarse, con un área de cobertura mayor.

El "Camino al Campanario" destacó por demostrar un gran potencial paisajístico, con el campanario como elemento principal. Con características únicas dentro de un núcleo urbano, los paisajes naturales identifican el lugar y forman parte de la síntesis de cada estación, además de hacer que los trayectos presenten estímulos más fuertes. El campanario, debido a su verticalidad y por estar ubicado en una vía más inclinada, es un elemento que puede advertirse desde la mayoría de las calles de la ciudad, desde la entrada principal. Como representación gráfica, se elaboró un mapa resumen que pone de manifiesto las principales áreas de interés paisajístico. Los círculos coloridos simbolizan las regiones que, de alguna manera, añaden valor e identidad espacial a cada ruta propuesta.

Como colofón, hay que señalar que el mapeo de las áreas de mayor interés tuvo como objetivo indicar las directrices, o sea, los puntos estratégicos que han de merecer una planificación atenta y diferenciada en el futuro, como ocurre en lo relativo a las áreas de preservación o en lo que respecta al control del crecimiento. Así se evitará la pérdida de estos conjuntos arquitectónicos de elevado valor escénico y cultural, permeables al paso del tiempo y vulnerables ante un posible crecimiento de la ciudad. Finalmente, podemos aseverar el potencial de preservación que revela la ciudad de Santa Tereza, que cautiva con sus paisajes.

BIBLIOGRAFÍA

BARELLA, S. *Paisaje cultural: elementos de configuración morfológica y valores de preservación*. Disertación de Maestría - Curso de Arquitectura y Urbanismo - Departamento del Programa de Posgrado en Planificación Urbana y Regional PROPUR- UFRGS. Porto Alegre, 2010.

KOHLSDORF, M. E. *La aprehensión de la forma de la ciudad.* Brasilia: Universidad de Brasilia, UNB, 1996.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

RIBEIRO, R. W. *Paisaje cultural y patrimonio*. Río de Janeiro, IPHAN / COPEDOC, 2007.

SAHR, C. *El paisaje como patrimonio cultural: Campos Gerais y Matas con Araucárias en Paraná.* Ponta Grossa: ed. UEPG, 2010.

NASCIMENTO, F. (coord.); SCIFONI, S. (org.). *Dossiê da Paisagem cultural do Vale do Ribeira.* Superintenência do IPHAN – SP. Ministerio de la Cultura, Gobierno Federal: Brasil, 2009. P. 9.

IPHAN. *Dossiê Tombamento Santa Tereza.* Proceso 1568 – T-08. Volumen I. Superintenência do IPHAN. Ministerio de la Cultura, Gobierno Federal: Brasil, 2010.

PLAZAS - MUNDO DE BAGDAD, DAMASCO Y BEIRUT

World-squares: Baghdad, Damascus and Beirut

José Luis Gómez Ordoñez
Universidad de Granada
jgomez@ugr.es

Celia Martínez Hidalgo
Universidad de Granada
celiamartinez@ugr.es

Resumen

Plazas-mundo de Bagdad, Damasco y Beirut. Cuando una sociedad vive un acontecimiento histórico suele haber unos escenarios que muestran con especial dramatismo la necesidad, la esperanza y el dolor de los cambios que advienen; muy frecuentemente se puede enfocar a las plazas de algunas ciudades importantes como epicentros donde se registra la vibración de una sociedad, de un país, de una civilización. Esta ponencia, limitada a tres ciudades del Oriente Medio, forma parte de una investigación muy extensa que abarca una treintena de ciudades de SURURBIA, un universo de grandes ciudades de los sures mediterráneo y latinoamericano. Si la mundialización del comercio se generalizó y extendió desde mediados del s.XIX, y el s.XX podría ser resumido como el de la globalización económica y cultural, el XXI parece estar luchando ansiosamente por alumbrar renacimientos culturales y morales que luchen contra la banalización y la dominación, aspectos negativos de la globalización, y hagan de la diversidad y la convivencia expresadas en estas plazas, sus valores fundamentales, en combate contra los abusos del dominio tecnocientífico y de la economía depredadora de los recursos y generadora de desigualdades. Las plazas de Tahrir en Bagdad, de Mardja en Damasco y de los Mártires en Beirut, enlazadas en un nuevo camino de Damasco, de relación entre Asia y el Mediterráneo, pretenden ser algunos de estos casos de estudio orientados a comprobar en qué medida estas plazas son ventanas en red, desde las que la mirada colectiva de las sociedades se interroga sobre su futuro y se siente fuerte para diseñarlo.

Palabras clave

Planificación urbana, centros históricos, historia urbana, geografía urbana.

Abstract

World-squares: Baghdad, Damascus and Beirut. When a society lives a historical event, there are usually scenarios that show with a special drama the need, hope and pain of the coming changes; very often squares of some important cities can be pointed out as epicenters where the vibration of a society, a country, a civilization is recorded. This communication, limited to three cities in the Middle East, is part of a very extensive investigation covering thirty cities in SURURBIA, a universe of large cities in the southern Mediterranean and Latin America territories. If the globalization of commerce became widespread and extended since the mid-nineteenth century, and the twentieth century could be summed up as economic and cultural globalization, then the twenty-first century seems to be anxiously fighting to illuminate cultural and moral rebirths —fighting against banalization and domination, the negative aspects of globalization— that can make the diversity and coexistence in these places their fundamental values, in the fight against abuses of the techno-scientific domain and the economy predatory of resources and of generation of inequalities. Tahrir in Baghdad, Mardja in Damascus and Martyrs in Beirut are squares linked in a new route to Damascus, linked between Asia and the Mediterranean. These are intended to be some of these case studies aimed at verifying the extent to which these squares are networked windows from which the collective vision of societies is asked about its future and can find the strength to design it.

Keywords

Urban planning, historic centers, urban history, urban geography.

1. CIVILIZACIONES, IMPERIOS Y CIUDADES EN UNA REGION INTERMEDIA, EURASIA

Elaborar un relato que articule las ciudades de Bagdad, Damasco y Beirut, opera en favor de la comprensión de una región intermedia entre Europa y Asia y de la valoración de sus recíprocos préstamos culturales; una realidad profunda histórico-geográfica que puede ayudar a debilitar un eurocentrismo engreído que a partir del dominio racional tecno-científico y, en un plano político, de los procesos de colonización y explotación económica, ha ido construyendo, en el imaginario y en los hechos, una frontera rígida partiendo en dos esa región central, Eurasia, extendida entre el Mediterráneo oriental y los montes Zagros, que tenía como periferias a Europa occidental y al lejano Oriente.

Ténganse presentes los mapas de los imperios aqueménida de Ciro el Grande, s.VI a.C., helenístico de Alejandro y sus sucesores, s.IV-III a.C., romano y romano-bizantino, s.II a.C.-VI d.C., omeya y abasida, s.VII-XIII, y tras el período de dominio sucesivo de mongoles y mamelucos, el poderoso imperio otomano, con su cénit en el s.XVII. Obsérvese cómo ha habido, a grandes trazos, una frontera política porosa, y muchas veces borrada, en el Éufrates, y una frontera no política sino lingüística, la del árabe, sobrepuesta en el lenguaje hablado común a antiguas lenguas semíticas, en sociedades que se islamizan, arabizándose o no, con sus élites expresándose en griego, frontera que se sitúa muy al este de Mesopotamia, en las montañas persas del Zagros.

Estos flujos y reflujos de imperios y civilizaciones se han territorializado mediante su hacer y deshacer ciudades, a través de fundaciones y refundaciones, sinecismos y disecismos, agrupación de poblados preexistentes y descuartizamiento, desmembración (también cambio de nombre, desbautismación) de los barrios de una ciudad que cae en desgracia. Por ello, quiérase o no, las memorias de Seleucia de Tigris y de Bagdad, implantadas sucesivamente con un intervalo de diez siglos, en lugares muy próximos de un área donde casi se juntan los ríos Tigris y Éufrates, se superponen y enhebran como lo hacen los relatos de las Mil y Una Noches. El número múltiple de Alejandrías, Seleucias, Apameas y Laodiceas...,epónimos del rey-emperador, de sus mujeres e hijas, atestiguan en el territorio esa posesión y dominio, marcan los caminos de avance de los ejércitos de conquista con la consiguiente construcción de sus campamentos de defensa, descanso y aprovisionamiento; caminos, obviamente, coincidentes con los del comercio, con buena parte de las grandes rutas de la seda y las especias.

2. CIUDADES EN RED

Porque las ciudades, tras el espléndido periodo de fundaciones múltiples de ciudades-estado por fenicios y griegos a lo largo de las costas mediterráneas, ciudades unidas a sus metrópolis -Tiro, Focea, Micenas, Atenas…-, por lazos de reconocimiento y fraternidad pero no de dominación política y colonial, pasan a constituir posesiones de monarquías, tiranías y democracias, s. IX-V a.C., y, enseguida, las perlas de un collar imperial, que comercian, tributan, combaten, al servicio de ese imperio y para su engrandecimiento y prosperidad. No se puede entender el firmamento de las grandes ciudades de la historia sin relacionarlo con la geografía de sus mares - Mediterráneo, Negro, Caspio, Índico-, de las grandes cadenas montañosas -Taurus, Zagros,…-, sus ríos importantes -valles fértiles y caminos como Meandro, Jordán y Orontes, Tigris y Éufrates, Oxus e Indo-, sin emplazarlas a lo largo de las rutas del comercio y de las conquistas; en este último aspecto y en relación a las ciudades de nuestra ponencia, atiéndase al camino aqueménida entre Susa en Persia y Sardes-Efeso en Asia Menor, la ruta de Alejandro Magno sembrando el mundo de Alejandrías, puntuando aquí y allá capitalidades de los reinos de los Diadocos, sucesores de Alejandro, (Antíoco, Seléuco, Ptolomeo, Lisímaco, Casandro) y fragmentadores de su imperio, sin debilitar, no obstante, su común cultura helenística. De esta manera, la constelación de estrellas-ciudades de la Región Intermedia, se revela en todo su fulgor y se aprecia la intensidad de sus relaciones espacio-temporales. Se podrá así articular una memoria entrelazada de las Babilonia, Atenas, Alejandría, Dura Euriopos, Pérgamo, Antiochia, Seleucia(s), Susa, Nínive, Efeso, Esmirna, Damasco, Beirut, Bagdad, el Cairo y Estambul (Bizancio/ Constantinopla).

Redes de relación antiguas pero también modernas, replicadas las antiguas, por ejemplo, en las grandes peregrinaciones del mundo islámico a sus lugares sagrados de la Meca y Medina, así como en el ferrocarril Berlín-Bagdad, con ramal a Alepo y Damasco y prolongado a Basora en el golfo pérsico por el imperio británico.

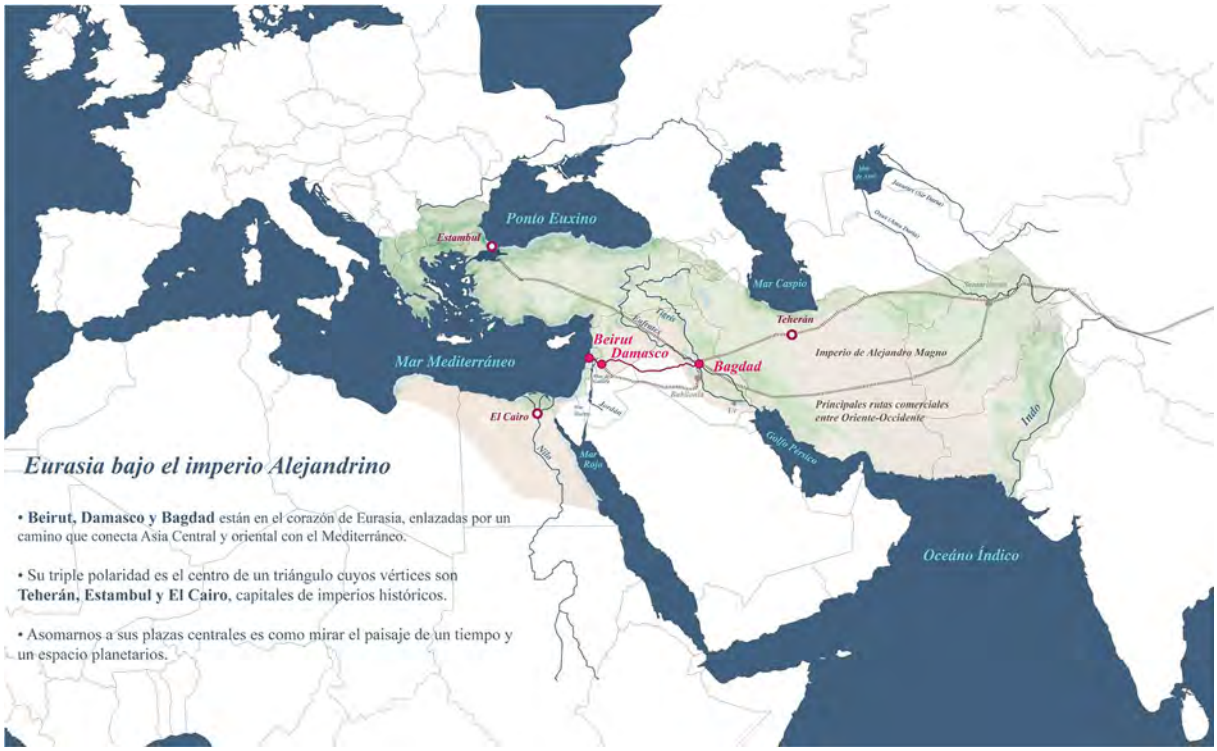


Fig. 1 - Eurasia bajo el imperio Alejandrino. Fuente: Elaboración propia (2020)

3. UN RELATO DE TRES CIUDADES: BAGDAD, DAMASCO Y BEIRUT

Una mirada más circunscrita a las tres ciudades enfocadas en esta ponencia, muestra, en primer lugar, su encaje en una bipolaridad entre los imperios persa y egipcio o helenístico-egipcio. Porque Damasco, capital del califato omeya desde 660 d.C., es sustituida en su hegemonía por Bagdad como capitalidad de la dinastía abasida -con el eco afortunado para la Córdoba de Al-Ándalus, nueva sede de los Omeyas destronados en Oriente- en la búsqueda de una centralidad imperial islámica más oriental y acorde con su gran expansión asiática, apoyada además, en las ruinas de las grandes civilizaciones precedentes; siendo la ribera mediterránea greco-romana del Egeo, festoneada por Pérgamo, Focea, Efeso, Priene, Mileto y Halicarnaso, un Finisterre más occidental que el fenicio de Tiro, Sidón y Beirut. Damasco, extinguido su papel de centro islámico con los abasidas- como lo había sido también de los grandes imperios anteriores-, se resitúa como nodo de articulación de la extensión de Eurasia hacia Egipto.

Por otra parte, Damasco, como lo será el Cairo para los musulmanes norteafricanos es una importante etapa del camino de peregrinación a la Meca; aún cuando desprovista de la centralidad y capitalidad islámica, será cabeza del puente a la Meca para todos los peregrinos que se desplazan entre el sur de las riberas de los mares Negro y Caspio y las del Mar Rojo.

Finalmente, cabe fijar la atención en el arco que dibujan los ríos Éufrates, Orontes y Jordán, junto a los cercanos oasis de Palmira y Damasco, el denominado creciente fértil, cual si fuese una circunvalación a la inmensidad del desierto de Arabia, con mil kilómetros de distancia en línea recta entre Bagdad y Damasco, para comprender el emplazamiento en ese anillo de tantas importantes ciudades a lo largo de la historia y la consiguiente intensidad de flujos y relaciones entre ellas, de este a oeste de la región intermedia euroasiática.

3.1. Beirut

La antigua Berytos romana adquiere importancia económica y estratégica relevante sólo a partir de la segunda mitad del s.XIX como escala portuaria del Levante mediterráneo; Biblos, Tiro, Sidón, Antiochia,

Acre…, habían sido antes escalas más importantes en ese litoral. Puerta al mar de la Siria, el papel de la actual capital del Líbano es inseparable, en sus diferencias y complementariedad, del de Damasco, capital de la actual Siria, fragmentada tras la desaparición del imperio otomano después de la primera guerra mundial. Ambas ciudades están distanciadas apenas 100 km. en línea recta aunque dificultada su conexión por la doble barrera montañosa de los montes Líbano y Ante-Líbano: un dipolo que expresa la relación puerto-interior, Europa-Asia, puerta del mediterráneo-puerta del desierto de Arabia.

3.1.1. La plaza de los Mártires de Beirut: La plaza del dolor

La capital del Líbano refleja la condición multiconfesional del país con una presencia casi igualitaria de cristianos (maronitas, ortodoxos, protestantes, armenios,…), musulmanes (drusos, shiíes, sunníes,…) y judíos y multiétnica con árabes, palestinos, armenios,…La plaza, rótula de la expansión de la ciudad a finales del s.XIX, marca también esta división entre barrios (albergando a las comunidades cristiana, en su entorno inmediato y hacia el E., y árabes y cristianos palestinos al O.); asimismo es el epítome de la modernización de la ciudad, tanto por parte de la administración otomana hamidiana como por el mandato francés posterior a la primera guerra mundial. Entre las sucesivas denominaciones de la plaza (de los Cañones, a finales del s. XVIII, del Burj -el Reloj- a finales del XIX) el de La Unión quiso significar, bajo el mandato francés, este objetivo de constituirse en foro ciudadano de federación de las diferencias. Finalmente, la escultura, en una segunda versión, dedicada a los Mártires, colocada en la plaza en 1960, a la que da su nombre, evoca a los 21 líderes nacionalistas árabes y libaneses ajusticiados en 1916 por el gobierno otomano. Porque en ese lugar, ya en 1880, se repartían los pasquines del arabismo (del movimiento del renacer árabe, la Nahda, exacerbado por el autoritarismo del sultanato otomano de Abdul Hamid II) y en 1908 se registraban manifestaciones contra la anexión de Bosnia-Herzegovina por parte del imperio austro-húngaro y también contra el unionismo hegemónico turco por parte de los “jóvenes turcos” y en favor de una más descentralizada y equilibrada condición binacional arabo-turca del estado otomano. Por añadidura, el jardín central de la plaza será nombrado “de la Libertad”, en árabe, Tahrir, como las plazas de Bagdad y el Cairo.

El monumento a los Mártires permaneció en su plaza, en medio de un descampado de ruinas mutilado por la guerra 70-95, esa guerra que convirtió a Beirut, en palabras del libanés Samir Kassir (autor de una espléndida Histoire de Beyrouth, ed. Perrin, Tempus, 2003, él mismo asesinado en 2005) , en “la capital del dolor”; la destrucción de aquel lugar “de Unión” caracterizaba también la franja de separación de los dos bandos de aquella encarnizada masacre (Kassir, 2003: pag 681). Y, tras la guerra, se promoverá el plan SOLIDÈRE promovido y presentado en 1991 por el millonario empresario R. Hariri que se convirtió enseguida en primer ministro del Líbano, puesto al que accederá también su hijo depuesto en 2019 por la presión de los beirutíes congregados junto a la mezquita, en el lugar de la antigua plaza.

> Este plan se caracteriza por el gigantismo: de las torres, un World Trade Center, una isla artificial en la bahía de San Andrés, de las marinas, de las explanaciones para las vías rápidas. Sobre todo, el plan ha previsto, en el lugar y sitio del Burj, antaño corazón de la ciudad, después símbolo de la división, una avenida más ancha que les Champs Élyssées, a exigencia de Hariri, desembocando en una explanada marina. En resumen, una especie de Dallas Mediterránea, sin relación con la ciudad anterior ni con la ciudad de su contorno… Este proyecto faraónico reclama no solamente el barrido de las ruinas como previo a la erección de la nueva ciudad sino también la demolición de varios barrios que habían resistido a la guerra. (Kassir, 2003: pag 696).

3.1.2. De cuándo la plaza fue el centro…

Volvamos atrás, a cuando la plaza fue plaza y el lugar estuvo cargado de otros símbolos- sucesivamente, el cañón frente a la muralla en su puerta E., en recuerdo de la guerra turco-rusa, la torre del Reloj que marcaba el nuevo tiempo, el Tanzimat, de las reformas modernizadoras, en todas las grandes ciudades del imperio- recuérdese la exquisita torre del reloj de Esmirna-, la Unión, símbolo de los jóvenes turcos y que quiso resignificar el mandato francés, los mártires creadores de la nueva nación independiente…, todo ello, antes de abrir paso a la nueva imagen especulativa y neoliberal que se levanta sobre las ruinas de la guerra.

La plaza de los Mártires debe ser leída, en el corazón de Beirut, en su contigüidad a las transformaciones urbanísticas que marcaron la modernización de la ciudad otomana, como decoro del gran impulso económico del comercio marítimo internacional en la segunda mitad del s.XIX y las subsiguientes del mandato francés en Siria y Líbano.

Entre las primeras debe destacarse la renovación portuaria, reflejo de la fuerte relación con Marsella y Lyon, a cuyos telares van la seda y el algodón sirios, y de la fachada marítima comercial -con el khan Antoun Bey y la aparición de cafés, tiendas y zocos-, las aperturas al mar, que aunque proyectadas por los otomanos se realizarán en 1923 bajo el mandato, de las calles Allenby y Foch y la Rue Nouvelle, que discurre de E. a O., contigua a la muralla norte y en cuyo extremo oeste, Wadi Abou-Janil, se asentaría la comunidad judía; así como importantes edificios de la administración otomana que conformaron la plaza y que venían a reconocer el nuevo papel internacional y la consiguiente centralidad imperial de Beirut, tales como el Serail, sede de la gobernación de la provincia y de la Mutassarrifiyya -el Ayuntamiento-, en la fachada norte, un cuartel en la fachada este, las compañías de servicios, gas, tabaco, puerto, ferrocarril, la Banca Otomana, el nuevo Zoco en el ángulo S.O., la estación de omnibuses y tranvías…

Entre las segundas figura el proyecto francés para l'Étoile cuyas calles radiantes (la sureste trazada hacia la esquina del edificio de las hermanas de la Charité, llegadas desde Besançon tras el programa de 1860) SE. y E. no se llegarán a realizar por encontrarse bajo/en sus trazas, al E., las ruinas del foro romano y las catedrales cristianas de las iglesias ortodoxa y católica- San Jorge y San Elías- y la maronita de San Jorge al S.E.

Jade Tabet, en La brûlure des rèves, escribe sobre Beirut refiriéndose a ella como "la ciudad de las dos plazas":

> […] la de los Cannons y la de l'Étoile. Dos lugares distantes entre sí menos de 200 m., dos maneras radicalmente diferentes de habitar la ciudad. A través de la singularidad de las relaciones tejidas entre las dos plazas se configura el destino de una pequeña aglomeración enfrentada hace un siglo al choque de la modernidad. Es en este antagonismo que se han generado las mil y una imágenes de una ciudad perdida entre dos mundos. Es en ese lugar donde estallará el drama final. (Tabet, 2001: pag 42)

La gran escenografía neoclásica hamidiana de la escalera monumental de descenso al puerto desde la plaza de los Mártires no se llegó a realizar pero es el antecedente de las sucesivas declinaciones para la plaza, la del plan Danger de 1932, el proyecto APUR - Atelier Parisien dÙrbanisme-, de 1977 y el proyecto H. Eddé-Hariri de 1990 y sus variaciones sucesivas.

Una observación final que podría haber iniciado el relato sobre esta ciudad: La plaza de los Mártires ha sido la formalización, primero, y la destrucción después, del lugar de llegada a Beirut de los caminos que la han conectado a Damasco en el interior sirio, evolucionados desde la antigua calzada romana de penetración en Asia, hasta el ferrocarril de finales del XIX. La plaza es, como otras -la del propio Damasco-, la conversión de una puerta de la muralla en nuevo centro de una ciudad ampliada.



Fig.2 - Beirut y la plaza de los Mártires. Fuente: Elaboración propia (2020)

Concluyendo con unas palabras de un estudioso de la ciudad: En Beyrouth, Portraits de villes, el ya citado J.Tabet, resume:

> Beyrouth, encrucijada de civilizaciones, misiones religiosas desde finales del XVIII, multiplicación de escuelas, fundación de universidades prestigiosas, pluralismo confesional, tradición mercantil, secreto bancario, libertad de prensa….; la excepción beirutí no fue ni la cuna de la cultura árabe como el Cairo o Damasco ni una ciudad cosmopolita como la Alejandría de Durrell….Tanto en política como en literatura, en su arquitectura y en sus modos de vida, Beyrouth parece haber sido ante todo una ciudad de adaptación y de síntesis más que de creación e invención.(Tabet, 2001, pag 5).

3.2. Bagdad y la plaza Tahrir (de la Liberación)

En esta plaza donde, reciente y frecuentemente, se congregan los bagdadíes, expresando los anhelos ciudadanos de un país dolorido, se erigió, a finales del s. XX, el monumento a la libertad, obra del escultor Jawad Saleem y del arquitecto Rifat Chadirji. En vez de enaltecer supuestas victorias bélicas y homenajear al tirano Sadam Husseim, como hacen los símbolos- las espadas cruzadas y el soldado desconocido- levantados en la plaza de las grandes celebraciones, en la llamada zona verde, al otro lado del Tigris, este monumento Nasb al-Hurriyah rememora la inmensa grandeza histórica de Bagdad en sus relieves murales babilonios y abasidas.

Porque el sitio de Babilonia, “la puerta de Dios”, (reconstruida por S.H. después de erigir allí su palacio de verano), se encuentra tan sólo a 80 km. al sur, en la ribera del cercano Éufrates, donde se asentó en el s. XIII a.C., para ser la capital del reino de Akkad, sede de una dinastía semita que gobernaba una sociedad caldeo-asiria regulada por el código de Hammurabi, sucesivamente invadida y destruida por los hititas de Asia Menor, por los asirios del norte de Mesopotamia y refundada por Nabucodonosor como la ciudad fabulosa de la Torre de Babel y los jardines colgantes. Ejercerá su atracción y será dominada sucesivamente por los persas de Ciro en el s.VI a.C. y por Alejandro Magno, que hará de ella la capital asiática de su imperio helenístico, en el s. IV a.C.

Aunque algo más lejanas que Babilonia, Bagdad, una ciudad relativamente reciente, también se ve envuelta en el resplandor de otras primeras ciudades del sur de la fértil Mesopotamia como Ur y Uruk en el valle del Éufrates, o de Susa, Persépolis, y Seleucia de Tigris-Ctesifonte -tan sólo a 30 Km. al Sur- y Nínive al Norte.

Bagdad, “Don de Dios“, es fundada, 30 siglos más tarde que Babilonia y 10 que Seleucia, por los abasidas de al-Mansur sobre una pequeña villa preexistente, Madinat al-Salam, “ciudad de la paz”, como una enorme ciudadela circular de más de 3 km. de diámetro. Los abasidas fijan en ella su capital que sucede así a Damasco, que lo había sido de los Omeyas, y que en su traslado a Córdoba, impulsan el brillo cultural árabe de esta ciudad en el atrasado occidente europeo de Al- Ándalus.

Pero, ni las advocaciones a la Paz, ni a Marduk y dioses sucesivos, librarán a Babilonia-Bagdad de una incesante sucesión de destrucciones y renacimientos, por los conflictos étnicos, lingüísticos, civilizatorios, desde los que enfrentaron a sumerios y semitas de sur y norte de Caldea, hasta los que hoy enfrentan a shiíes del Sur y sunníes del Norte de Irak; desde su condición fronteriza en los choques entre el oriente de los imperios helenístico, romano, bizantino, mameluco y otomano y las expansiones occidentales de los imperios asiáticos,(de las que las destrucciones de la ciudad por los mongoles en 1258 y turcomanos en 1393 fueron episodios terribles); y en la era contemporánea, desde los conflictos, ya a finales del s.XIX, de los nacionalismos árabes con el decadente imperio otomano y con el dominio colonial británico, hasta las recientes guerras con Irán, Kuwait y las potencias occidentales. Bagdad es una ciudad tan grandiosa como desgarrada en su historia, tanto antigua como moderna, desde su condición de capital oriental de esa amplísima región que constituye el centro de Eurasia; ciudad a la que se va a enfocar en esta ponencia desde un observatorio como el de la plaza Tahrir que, como se verá, articula las diferentes partes de una ciudad también desgarrada en su espacio urbano, el de la segunda ciudad de Asia Occidental que alberga casi 10 M. de habitantes y la tercera del mundo árabe, tras el Cairo y Riad. Sólo el suburbio al Tawra, Nasr City, tras el enorme muro levantado por las tropas norteamericanas en su reciente ocupación de la ciudad, alberga más de 3 M. de habitantes, casi todos ellos shiíes, representando la complejidad étnica y religiosa de la ciudad- y del país- con un 65% de árabes shiíes, 10% de kurdos, sunníes, 25% de sunníes, y de sus modos de vida porque hay beduinos, campesinos,…y también una grande estratificación social por sus rentas.

Efectivamente, la destrucción total, sin dejar huellas, de la ciudad fundacional, la ciudadela circular de la margen derecha del Tigris, será seguida de la refundación, en la otra orilla, de la ciudad cuadrada, ciudadela amurallada de unos 3.5x1.5 km., centro histórico de la ciudad actual, varias veces renovado. En su origen fue la ciudadela de al-Khilafa o al-Khulafa, desplegada en torno al palacio de al-Hassani, erigido por el califa al-Mamoun, 813-833, uno de los hijos de al-Rasheed, 786-809, el califa de las Mil y una noches, una de las más grandes obras de la cultura árabe, “Alf Layla wa Layla”. Sirvan estas citas

para enmarcar el significado del barrio central actual de la margen izquierda, Al-Ruzafah, en el que su calle ribereña del rio fue la actual calle Rasheed -o Rashid-, modernizada, ensanchada, rectificada y edificada con edificios comerciales y bancarios, a principios del siglo XX, por el último gobernador otomano, Khalil Basha, calle que con la dominación británica se llamó New Street . También en Ruzafah, y paralela a la anterior, hacia el este, se abre en 1950 la calle Khulafa (nombrada primero Queen Alia Street y después Jimhooryia -República- en 1958).

Esta calle Khulafa, tras un quiebro hacia el rio, al oeste, llega a la plaza Tahrir emplazada en la vieja puerta oriental -al-Sharqi- de la muralla de la ciudadela. Y, desde esta plaza, una amplia avenida E-O atraviesa el rio por el puente de su mismo nombre, al-Jumariyad, de la República para abrazar el viejo barrio de al-Karkh, histórico suburbio de la margen derecha que se extiende desde la primera ciudadela circular hasta el meandro del Tigris, barrio en el que se encuentra la zona verde antes mencionada.

Esta zona debe su pasado histórico a la construcción, por el mameluco Khadim Pasha, cuando la conquista otomana de Bagdad, del palacio llamado Qasr Rihab, residencia real de Faysal II, donde fue ejecutado en el golpe militar de 1958 con toda su familia y su corte, para llamarse palacio de la República a partir de ese momento.

Así, barrios diversos, palacios, califas y monarcas, de una larga duración histórica, pueden ser puestos en relación desde este observatorio radiante de la plaza Tahrir desde el que cabe reflexionar sobre una parte importante del pasado, el presente y el futuro de la humanidad.

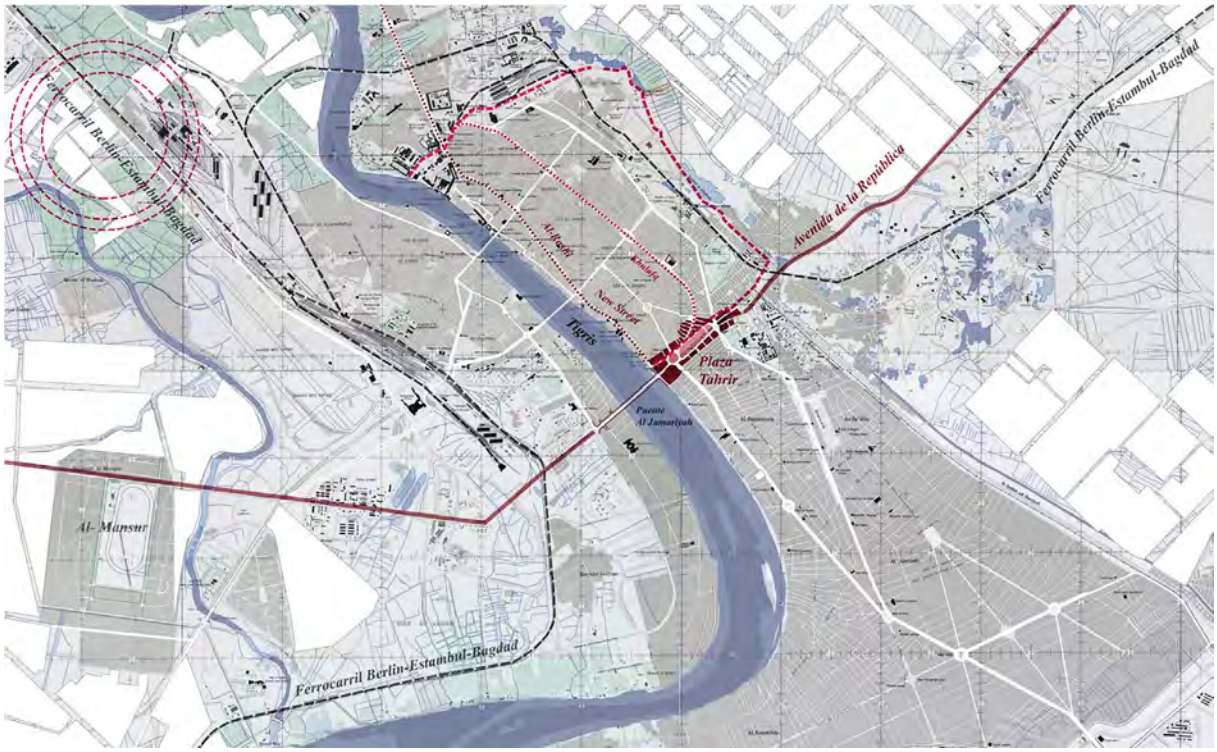


Fig.3 - Bagdad y la plaza Tahrir. Fuente: Elaboración propia (2020)

3.3. Damasco y la plaza de Mardja, también Shuhada o de los Mártires

Desde hace casi 14 siglos este lugar ha sido puerta de llegada desde el norte de Siria de las caravanas de peregrinaje a los lugares santos del Hijaz: la ruta de los Reyes, entre Alepo, donde confluían las que provenían de los territorios que hoy son turcos y los ribereños del mar Caspio, y la Meca, bajando por las riberas del Jordán desde Damasco y las del Mar Rojo tras pasar por Jerusalén; Damasco era lugar de congregación, de descanso y preparación para seguir el viaje, de llegada, a la vuelta, cargados los

peregrinos con mercancías provenientes de las regiones del sur. También desde el Mediterráneo y su costa levantina donde, de N. a S. se han asentado las ciudades de Biblos, Sidón Tiro, Acre y Jerusalén, desde los puertos de Beirut y Haifa, los mercaderes contorneaban y atravesaban la doble cordillera libanesa que encontraban a su llegada frente al mar y en su descenso a la inmensa llanura del desierto sirio, eran reconfortados por el espléndido oasis de la Goutha, regado por el rio Barada, en cuyo centro se asentaba esta rica ciudad, cuyo nombre árabe, *Sham* era el del hijo mayor de Noé que la escoge para residir en ella tras el Diluvio, primitiva capital del reino de *Aram* (el arameo será la lengua franca del medio oriente durante un milenio), rodeada de una fértil vega presidida por la elevación del Jebal Kassioun. Puerta al Este al inmenso desierto de Siria y perla del creciente fértil que lo rodea, formado por los ríos Éufrates y Jordán, y al que el Nilo da continuidad hacia el Sur.

Las caravanas que entre Sur Asia y Egipto, entre Bagdad y el Cairo, acortan su camino afrontando la travesía del desierto, encuentran también en Damasco su paraíso reparador. Estas caravanas entre E.y O., entre N. y S. han acampado durante siglos en la ciudad, en las orillas del Barada, en esos prados -*mersh o mardja*- donde el poder otomano, en el último tercio del s. XIX, en implantación de las reformas que supone el Tanzimat, construye la plaza mediante cobertura del rio en 1884, en el entorno de la Ciudadela, localizando en ella el *Saray*, sede del gobierno, la nueva corte de Justicia en 1878, el ayuntamiento en 1894, la jefatura de policía en 1900….Será el nuevo centro de la ciudad, promoviendo su crecimiento hacia el Oeste, haciendo de charnela entre la ciudad histórica y la nueva, la pequeña Estambul. El nuevo *Suq al- Hamidiyya* al oeste de la ciudad histórica así como en la parte nueva las mezquitas Yalbugha y Tekkiya y la estación de ferrocarril *Hijaz* o *Hedjaz*, de la que se hablará más adelante, caracterizan la nueva centralidad; marcada por las grandes arterias viarias, la avenida al-Jabri que discurre desde la estación hacia el norte, sentido Aleppo y la avenida Nasr que accede al oeste al cuartel otomano, hoy convertido en Universidad. Las rutas comerciales de acceso al puerto de Beirut, grandemente transformado en 1892, serán reforzadas- con disgusto de los damascenos que no ven con buenos ojos el comercio extranjero- por la carretera Beirut- Damasco de 1863 y en 1895 por el ferrocarril Beirut- Rayak-Damasco-*Hauran* (este nombre es en arameo, tierra vacía; sus cereales, irrigados por el Yarmuk, afluente del Jordán, se incorporan al *hinterland* portuario de Beirut, como el algodón de Aleppo), ambas promovidas por capitales franceses, franqueando el ferrocarril la altura de 1487 m. en la montaña libanesa.

Las reformas del Tanzimat deben ser situadas en el marco de la ocupación de Siria por Ibrahim de Egipto (hijo del khedive otomano Memmet Alí y padre de Ismail, modernizadores el Cairo) entre 1832 y 1840, dando continuidad a estas políticas en Siria y promoviendo su reacción y adopción por el sultán de Estambul, abolido el poder egipcio. Las reformas tienen una fuerte base de liberalización económica que promueve la creciente influencia y enriquecimiento de judíos y cristianos, agentes destacados en el comercio con Europa, los *dhimmi* que es como se nombra a las minorías confesionales no musulmanes, y ello es causa de un creciente resentimiento de los árabes y de luchas entre ellos- el affaire contra los judíos, agentes comerciales de los protestantes ingleses por parte de los cristianos en 1840- y por las devaluación de la seda local proveniente de los gusanos ante la importación de tejidos franceses e ingleses. La desigualdad económica y el fanatismo religioso se refuerzan también en las luchas entre drusos y cristianos en la montaña libanesa, la consiguiente inmigración a Damasco de muchos cristianos y la gran matanza*, al-Haditha*,- unos 2500, el 25% de la comunidad con expulsión del resto - de cristianos en Damasco, cuyo control por parte de la Sublime Puerta y de las potencias extranjeras marcarán el futuro de la ciudad y del país, restableciendo una imagen de un Damasco amigable y cosmopolita. El gran incendio de estas revueltas afectaría al entorno oriental de la puerta al-Sharqui, barrios cristianos, con gran destrucción y reconstrucción posterior, y a la parte oeste de la calle Recta,(ya mencionada en la Biblia, que también atribuye a esta ciudad la tumba de Abel y su asesinato por Caín) el *decumanus* romano, que discurre entre la puerta anterior, al este, y la de *al-Jabiya* o *al-Jabieh* al oeste, calle por la que discurre un acueducto, que se ensancha y se rectifica unos pocos grados respecto a la traza romana en su parte oeste, cubriéndose y albergando el *Suq Midhat* que lleva el nombre del promotor de estas reformas, el gobernador otomano Midhat Pasha.

En 1861 se construye la línea de telégrafo Beirut-Damasco y en 1863 la Damasco- Aleppo, lo que quiere decir que quedan conectadas estas tres ciudades con Estambul y con el territorio Anatolio; en 1905, lo será la línea Damasco-la Meca. Así, el telégrafo, que precede a las carreteras modernas de macadam y al ferrocarril, se constituye en un símbolo de la modernización del imperio y de su tutela de la provincia siria que había sido descuidada. Es por eso que en la plaza de Mardja se erige en 1905

una columna de bronce conmemorando la conexión telegráfica con la Meca, obra del italiano Raimondo de Aranco que la corona con una maqueta de la mezquita Hamidiya de Estambul, monumento muy querido del último sultán otomano Abdulhamid II que gobierna autoritariamente, derogando la constitución, el imperio entre 1876 y 1908 en que es depuesto por la revolución de los jóvenes turcos.

Enseguida sufrirá Beirut la competencia del puerto de Haifa, reforzada por la llegada en 1906 del ferrocarril de Damasco a Haifa, 223 km., contra la que Beirut había luchado, como ramal de la línea a la Meca, via Muzayrib y Deráa. En 1908 se inaugurará el Hijaz, llegando hasta la Meca, unos 1650 km. al sur de Damasco, siguiendo la ruta que habían seguido las caravanas, partiendo en Damasco de la estación de Qadem, al sur de Midan, punto tradicional de partida de las caravanas en el *Hajj*- la peregrinación-. Las inversiones francesas, inglesas y alemanas muestran el interés de los imperios en el comercio con Siria, en el camino a la India, y en el petróleo así como se relacionan con la modernización otomana de su economía, su ejército y su administración, y con el trasfondo de los movimientos nacionalistas.

Antes del apogeo del nacionalismo panárabe (que otorga primacía a la lengua y al territorio por encima de la religión), representado en Siria por el *Baas* -Resurrección-, partido fundado por un cristiano de Damasco, Michel Aflak (1910-1989), que había tenido su precedente en al-Husri, se habían hecho notar ya en el s.XIX, dos corrientes: una, la del arabismo cultural de la NAHDA- Renacimiento o despertar- ,que se funda en Damasco en 1906 y que persigue la modernización del Islam desde la creencia en la compatibilidad entre ciencia y religión (de alguna forma el Egipto de Metmed Alí podía ser un precedente inspirador) ;las figuras de este nacionalismo serían el iraní al-Afghani, 1839-1897, el egipcio Muhammad Abduh,1849-1905, y el sirio Rashid Rida, 1865-1935. En palabras de M.Abduh, citadas por A. Hourani en su *Histoire des peuples* árabes, se trata…:

> […] de volver, en el aprendizaje del saber religioso, a sus primeras fuentes y de ponderarlas en la balanza de la razón humana, que Dios ha creado para prevenir el exceso o la falsificación en religión….; la religión debe ser considerada como una amiga de la ciencia puesto que empuja al hombre a buscar los secretos de la existencia… . (Hourani, 1993: pag 408)

Esta ideología regeneracionista del Corán se conlleva bien con nacionalismos regionales -Nilo, Siria, Arabia y Mahgreb.

La otra corriente es la del panislamismo -que considera el panarabismo como un paso previo en su camino- que se manifiesta contra los nacionalismos; estarías representado por los Hermanos Musulmanes, movimiento fundado por Hassan al-Banna en 1928 en Ismailiya, Egipto.

En Damasco se dio una fuerte represión del nacionalismo árabe durante la primera guerra mundial por parte de la Sublime Puerta y el gobernador Jamel Pasha ahorcó a varios nacionalistas árabes en *Mardja Square,* poco antes de que las tropas árabes del ejército aliado, al mando del australiano general Allenby

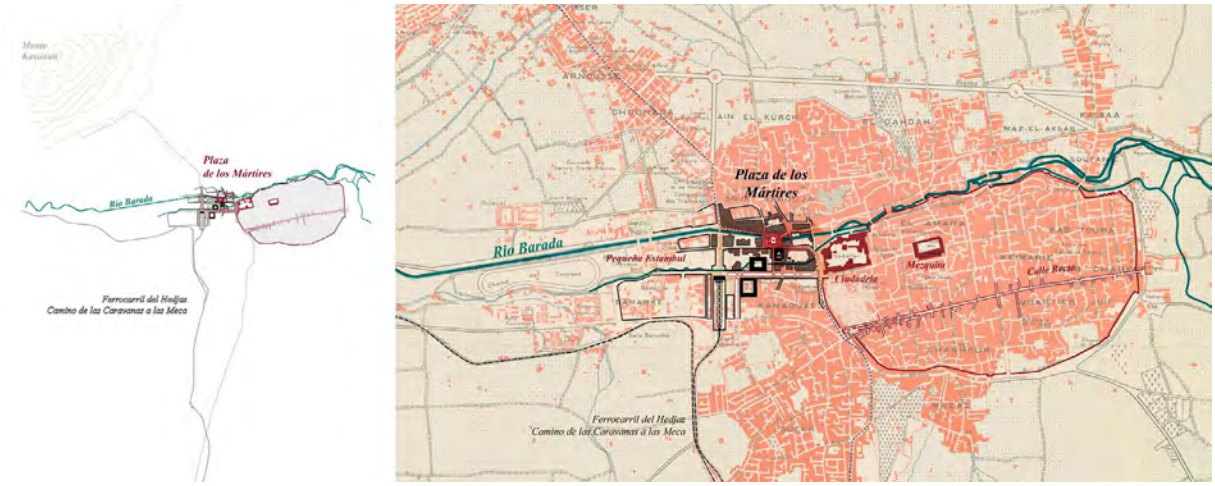


Fig.4 - Damasco y la plaza de Mardja Fuente: Elaboración propia (2020)

entrasen en la ciudad, bien recibidas por la muchedumbre engalanada con *Hejazi*, símbolo de la independencia árabe en octubre de 1918. Se fragmentan Líbano e Irak de la provincia otomana de Siria y se reparte el territorio en los mandatos francés y británico; se instaura una monarquía constitucional con el monarca hachemita Faysal a la cabeza; pero en Julio, los franceses, amparados por los acuerdos secretos Sykes-Picot de 1916, entran en Damasco, deponen a Faysal que se va a Bagdad con los británicos, nombran a un gobernador de una familia de la élite tradicional damascena al-Azm, que alimenta desde su mal gobierno, los movimientos nacionalistas. Con la Gran Revuelta Siria de 1925 comienza Siria su larga marcha a la independencia; hubo una brutal represión francesa con un bombardeo que mató a 1500 personas y a numerosos combatientes sirios que fueron expuestos amontonados en la Plaza de los Mártires. Hay nuevos bombardeos y matanzas hasta finalizar la revuelta en 1927; será en 1946 tras nueva revuelta y respuesta bélica francesa en 1945 cuando la guerra y la presión internacional hacen que Francia abandone la Siria.

BIBLIOGRAFÍA

AZARA, P. y IGLESIAS MARTINEZ, L. (2008). *Ciudad del espejismo, Bagdad de Wright a Venturi*. Barcelona, UPC.
BURNS, R. (2005). *Damascus, a History*. Oxon. Routledge.
DAVIE, M. (2001). *Beyrouth 1825-1975. Un siècle et demi d'urbanisme.* Beyrouth. Éditions Ordre des Ingénieurs et Architectes de Beyrouth.
DUMPER, M.R.T.and STANLEY, B.E.(2006). *Cities of the Middle East and North Africa. A Historical Encyclopedia.* Santa Bárbara, California.ABC-CLIO.
HARRIS, W.(2003). *The Levant: A fractured mosaic*. Princeton. Markus Wiener.
Proceedings of the Danish Institute of Damascus. Aarhus University Press.
HOURANI, A. H. (1993). *Histoire des peuples arabes*. Paris, Éditions du Seuil.
KASSIR, S. (2012). *Histoire de Beyrouth*. Paris: Perrin, Colección Tempus.
TABET, J. (2001). *Beyrouth.* Paris, Institut français d'architecture.
__(2001). *Beyrouth: la brûlure des rêves*. Paris, Éd. "Autrement.
WEBER, S. (2010). *Damascus: Ottoman modernity and urban transformation 1808-1918.*

EL PROCESO DE INDUSTRIALIZACIÓN DE BILBAO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS CARTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

El proceso de industrialización de Bilbao a través del análisis cartográfico y audiovisual

Telmo Gómez Unzueta
UCM
mmmarcos@ucm.es

Mar Marcos Molano
UCM
unzuetat@outlook.es

Resumen

A través del estudio arqueológico de documentos, planos y movimientos urbanísticos, resulta posible reconstruir el impacto de la primera industrialización en Bilbao focalizando en la margen izquierda de la ría, concretamente en el barrio de Bilbao la Vieja, para demostrar su determinante papel en el proceso de cambio de la ciudad: el desarrollo de Bilbao, durante la industrialización, está condicionado por el extraordinario uso que se dio del espacio conocido como La Palanca. El área para analizar, de forma atomizada, serán las calles del barrio de La Palanca. El espacio temporal comprende los años 1876 y 1900, en tanto que los materiales utilizados, serán toda aquella documentación que aporte un valor informativo al análisis histórico. De esta manera, la investigación tratará de responder a la necesidad de rescatar históricamente el protagonismo de esta zona popular de Bilbao que, pese a coexistir junto con el resto de la ciudad en un status de semientierro y estigmatización social —el barrio de La Palanca absorbió de manera más intensa que el resto de la ciudad los daños generados por esa industrialización y apenas se vio recompensado por los beneficios—, ha resultado ser, paradójicamente, el pulmón de la transformación de Bilbao a finales del siglo XIX.

Palabras clave

Bilbao, industrialización vasca, La Palanca, urbanismo, plano, Ensanche.

Abstract

Through the archaeological study of documents, plans and urban development movements, it is possible to reconstruct the impact of the first industrialisation in Bilbao, focusing on the left bank of the estuary, specifically in the district of Bilbao la Vieja, to demonstrate its decisive role in the process of change in the city: the development of Bilbao during industrialisation was conditioned by the extraordinary use of the space known as La Palanca. The area to be analysed, in an atomised way, will be the streets of La Palanca neighbourhood. The temporal space comprises the years 1876 and 1900, while the materials used will be all those documents that provide an informative value to the historical analysis. In this way, the research will try to respond to the need to historically rescue the leading role of this popular area of Bilbao which, despite coexisting with the rest of the city in a status of semi-burial and social stigmatisation —La Palanca neighbourhood absorbed more intensely than the rest of the city the damage generated by that industrialisation and was hardly rewarded by the benefits—, has turned out to be, paradoxically, the lung of Bilbao's transformation at the end of the 19th century.

Keywords

Bilbao, vasque industrialization, La Palanca, urbanism, plan, widening.

1. LICENCIAS SOBRE EL TÉRMINO LA PALANCA

Los barrios bilbaínos de San Francisco, Zabala y Bilbao la Vieja, forman un perímetro triangular conocido popularmente como La Palanca. Es un sobrenombre que tiene un carácter extraoficial, ligado a la transmisión oral, y que rara vez se ve por escrito o en documentos oficiales. Sobre el origen del término no hay consenso, como tampoco puede acotarse el espacio de manera exacta, aunque muchos autores coinciden en señalar esos tres barrios y sus calles como los límites del conjunto.

La Palanca es ampliamente reconocida en la década de los ochenta, y si bien los habitantes de la Villa se han referido a esa zona con ese nombre desde años antes, no hay fecha exacta sobre su primera aparición. De forma un tanto anacrónica pero también lógica, se toma prestado el sobrenombre La Palanca pues éste se ajusta perfectamente a los límites físicos de la investigación, englobando tres barrios con características comunes, historia compartida e idéntico protagonismo en el desarrollo de Bilbao durante la industrialización.

1.1. La Palanca: barrio obrero, minero y marinero

Este conjunto de calles, situadas en el margen izquierdo de la ría, frente al Casco Viejo, ocupa un espacio muy reducido en Bilbao, apenas medio kilómetro cuadrado. No obstante, aquí se han concentrado la actividad minera y portuaria en escasos metros, ambas indispensables para el excepcional despegue económico de la región y para generar una evolución desde un sistema basado en la producción agrícola a uno industrial, en apenas un cuarto de siglo.

El origen del núcleo poblacional es incluso previo a la fundación de la Villa en el año 1300. En la ribera izquierda del meandro del Nervión ya existen agrupamientos de casas pesqueras que habitan con cierta autonomía. Cuando Bilbao recibe la Carta Puebla para su fundación, se le otorga igualmente el privilegio de administrar su territorio con holgura, así como el beneplácito para levantar una muralla con fines defensivos. Esa muralla acota ya, desde los inicios de la Villa, el área donde se da un mayor dinamismo económico y social y el área que queda exenta. Lo que queda fuera, son tres arrabales. Uno de esos arrabales, Allende el Río (o Allende el Puente), es el de Bilbao la Vieja. Por tanto, Bilbao la Vieja es algo ajeno a la actividad económica de intramuros y del progreso[1]. La frontera política está en la propia muralla. Podría decirse que el hecho de quedar fuera de los límites de la muralla condiciona en gran medida el devenir del futuro barrio obrero, ya desde sus orígenes.

La culminación política de fundar una villa en ese punto —un embarcadero frente a una agrupación de casas—, corresponde a unos intereses con vistas a lo mercantil, comunes también al nacimiento de otras villas medievales coetáneas: Bilbao no es la primera ni la más importante villa en ese momento. No obstante, la posibilidad de crear un potente núcleo comercial en la ría, que coincide además con un cruce de caminos entre distintas localidades, hace de Bilbao una opción factible y resguardada para abaratar costes de transporte de las mercancías camino al mar.

La otra opción pasa por llegar hasta el puerto de Bermeo, que se traduce en una jornada más de viaje por tierra. La calle principal, y por tanto el corazón de La Palanca, es en sus orígenes el camino a la localidad de Valmaseda, hoy convertida en Calle San Francisco, bautizada así por la presencia de un convento que también da nombre al barrio.

La Palanca empieza siendo, por lo tanto, una parada técnica en la ruta comercial entre dos localidades, a las afueras de una ciudad amurallada, con ocho torreones (seis en el lado de la ría y dos hacia el interior) y las siete calles originales. En el margen derecho del Puente de San Antón existe un castillo ya desaparecido, probablemente para defensa y almacenaje de mercancías.

[1] Es importante matizar que la Villa es un órgano político independiente a los terrenos que la rodean, gestionados por las Anteiglesias, administraciones rurales de herencia feudal.

1.2. Decisiones políticas que afectan al mapa

En el año 1500, mediante la Sentencia Cueto, se prohíbe a Bilbao expandirse más allá de sus murallas. Esa decisión, a priori penalizadora para la Villa y beneficiosa para las Anteiglesias, detona el comercio en la ría. Al no poder mirar de murallas hacia afuera, los comerciantes buscan oportunidades en lo que tienen dentro, el puerto con acceso al mar. Es así como Bilbao se hace fuerte en el comercio marítimo, hasta el punto de desvincular a sus armadores del consulado de Burgos, construyendo uno propio en 1511 al otro lado del puente, La Palanca sigue su curso, como punto de encuentro de mercancías que esperan entrar a la ciudad.



Fig. 1 - Vista de Bilbao. Fuente: Franz Hogenberg, (1575)

En esa época, se observa un Bilbao medieval (*Fig. 1*), con las campas de Abando en primer término y el recinto amurallado ya congestionado. Los pequeños núcleos urbanos de la zona de Abando se concentran en la margen izquierda de la ría alrededor del arrabal de Bilbao la Vieja, el convento de San Francisco y, en menor medida, la iglesia de San Vicente. En la margen derecha y de forma algo aislada, se aprecia San Agustín y, subiendo la ladera de forma anecdótica, Begoña, que data con el nombre de S. Cruix. Destaca la cantidad de templos religiosos en comparación con los pocos edificios de distinta naturaleza que se reparten en las anteiglesias rodeando la Villa. Las tres colinas que se aprecian en primer término podrían corresponder a la zona de Miribilla y sus yacimientos de hierro, aun sin descubrir. Desde el convento de San Francisco, trazando una curva por la ría hasta el puente de San Antón y subiendo colina arriba hacia la zona arbolada, se dibuja el espacio ficticio que ocuparía La Palanca en esos años.

En 1876, con el fin de la Tercera Guerra Carlista, las Anteiglesias pierden su poder. La derrota de carlista, favorable a los derechos forales y aglutinador de la mayor parte de la población rural en sus filas, culmina con la abolición del Sistema Foral Vasco. Dicha abolición supone la cancelación de algunos pactos previos de vital relevancia en el comercio de la Villa y se traduce en un gran liberalismo comercial. Por otro lado, el Reglamento Minero aprobado en 1818 por las Juntas Generales, ratifica la posibilidad de explotación minera en territorio vizcaíno y, en La Palanca, hay tres yacimientos —La Abandonada, San Luis y Malaespera—. Esa contingencia, vinculada a la ley de 1861 que autoriza un aumento de la jurisdicción de la Villa, pero, sobre todo, a la ley de 1863 que invierte una prohibición de exportar hierro más allá del Señorío, podrían deducirse como generadoras de un dinamismo en una industria extractora de hierro todavía joven pero que eclosionará de forma espectacular. Ahora es posible explotar las minas de forma ilimitada y a kilómetro cero:

> La Restauración favoreció, asimismo, la inversión de capitales extranjeros, que ahora se aplicaron a empresas industriales privadas o a servicios públicos municipales. La prosperidad del país fue patente, por lo

> menos en los primeros años del régimen, a pesar de que la administración claudicó más de una vez frente a la corrupción y el despilfarro. La economía agraria dio un gran salto, mientras la textil conocía una edad de oro y se estructuraba la pujante industria metalúrgica vasca (Vives, 1982: 559).

Las puertas a la extracción quedan, por tanto, abiertas, anulándose un proteccionismo característico del sistema foral. Es así como la cuenca minera vizcaína, que ha ido arbolando importantes redes ferroviarias, así como conexiones marítimas con puertos extranjeros durante las últimas décadas, dispone de la infraestructura necesaria para acelerar una industria que pronto traerá beneficios económicos sustanciales a la región: Bilbao se dedica a sacar hierro de sus minas. No obstante, aún no domina el proceso convertidor siderometalúrgico para transformar ese hierro, dicho proceso vendrá años más tarde como apunta Vives, "en 1877 España era el primer país de Europa en la producción de minerales de plomo, cobre y hierro. Pero su producción siderúrgica era sólo el 10 por 100 de la belga y el 0'7 por 100 de la inglesa" (Vives, 1982: 598). Para 1877, la extracción vizcaína triplica su producción. De cuatrocientas treinta y dos mil toneladas del ejercicio de 1876, a un millón cuarenta mil toneladas. En el año pico, 1899, se producen nueve millones y medio de toneladas. La progresión es exponencial en esos años. Empiezan a florecer las primeras fábricas siderometalúrgicas.



Fig. 2 - Plano de Bilbao obra de Francisco Coello (1857)

Este hecho coincide con una profunda crisis agrícola a nivel nacional, lo que se traduce en una potente migración hacia la urbe por parte de la población rural de las provincias del interior. El grueso del flujo de inmigración se instala en los barrios populares de Bilbao, sobre todo el de Bilbao la Vieja, entre el puerto y la mina. En el corazón de la Villa no hay espacio para albergar tal cantidad de trabajadores y son los yacimientos los que dan empleo a los recién llegados. El hecho de que se permita explotar la extracción de hierro sin límite reconfigura el aspecto de Bilbao la Vieja: los trabajadores empiezan a construir sus viviendas colina arriba y las casas preexistentes se saturan para albergar a las familias. Las condiciones de salubridad del barrio son ínfimas.

1.2.1. La Palanca como barrio

El mapa urbano de Bilbao la Vieja previo a la anexión es el de edificios dispersos, con ligera congestión en los tres muelles de la ría y en los alrededores del Convento de San Francisco que, desde su construcción en 1501, genera una discreta orbita urbana a su alrededor, hasta el punto de dar nombre a la calle, y luego al barrio. Muchas de las decisiones urbanísticas que se toman estos años son de carácter religioso y son los franciscanos los que capitalizan la presión en la Villa para construir un puente que los conecte con Bilbao a comienzos del siglo XVI.

Los tres yacimientos para la extracción del hierro y sus embarcaderos consolidan el paisaje urbano y forjan la identidad de La Palanca. Las propias estructuras arquitectónicas moldean el barrio y a sus vecinos. La evolución de sus calles y la incidencia de éstas en las vidas de sus habitantes, responden a decisiones urbanísticas.

En paralelo a la calle San Francisco, se extiende la de Las Cortes. La edificación de La Palanca se entronca en estas dos paralelas. Las perpendiculares hacia la ría (Bailén, Dos de Mayo, Hernani, Conde Mirasol) son lanzadas de forma ordenada y, de forma más urgente, salen caminos improvisados que terminan siendo calles dirigidas hacia las minas desde Las Cortes.

A través del mapa (*Fig. 2*) pueden distinguirse los distintos criterios a la hora de construir hacia la ría o hacia la mina, de manera más cuadriculada o siguiendo procedimientos más anárquicos, respectivamente. Ese desorden a la hora de diseñar sus calles responde a una urgencia de habitabilidad, con nula ordenación o estrategia urbanas.

> "El verdadero suburbio de Bilbao era el conjunto San Francisco - Las Cortes. Allí era donde se concentraban los rasgos suburbiales quintaesenciados porque allí se encontraba la masa proletaria por excelencia. Había nacido este suburbio de San Francisco en el periodo que precede al despegue (hacia el 1875), en que la carencia de espacio en Bilbao llevó al desbordamiento del arrabal de Bilbao la Vieja, sobre la antigua carretera a Valmaseda, a cuyas orillas fueron levantándose edificios de modo lineal y discontinuo. Es ahora cuando el poblamiento lineal y discontinuo de antes se convierte en un conjunto organizado de calles y los 1.800 habitantes que allí había en 1870 se van convirtiendo en 19.000 en 1900 y 22.000 en 1915.Y es también ahora cuando adquiere rasgos suburbiales que antes no tenía" (Izarzelaia Izagirre, 2001:120).

2. DE LA EXTRACCIÓN DE HIERRO AL PROCESO SIDEROMETALÚRGICO

Inicialmente casi todo el hierro extraído se exporta al extranjero. El negocio mayoritario se basaba en el proceso de extracción de hierro y la logística de su transporte. Pero el contacto con empresas foráneas hace evidenciar las mejoras tecnológicas extranjeras a las familias dirigentes locales. Por lo que deciden asimilar esas tecnologías en su propio negocio. Las familias centran sus esfuerzos por consolidarse, para lograr crear una industria siderometalúrgica fuerte en la región. Este hecho cambia notablemente el aspecto físico de la Villa, multiplicándose, en las últimas décadas del siglo XIX, las fabricas a ambos márgenes de la ría hasta su desembocadura en el mar. Bilbao se convierte en una ciudad completamente industrial. Ya no sólo se extrae material de las minas, sino que también se ejerce un proceso de reconversión del hierro que, indudablemente, afectará a la población.

2.1. Inversores privados, nuevos agentes

Bilbao debe hacerse cargo, en 1874, de la enorme factura de la guerra. Entre sus planes urgentes está la construcción de una ampliación urbanística para paliar sus problemas demográficos y el capital privado resulta opción obligada. La antigua burguesía convencional, la nacida a raíz de las actividades marineras y portuarias de la Villa previas a la industrialización, es testigo de la irrupción de una nueva figura dominante que además proporciona un cambio disruptivo con la ayuda en la liberalización de las minas: el capitalismo mercantil tradicional de la ría de Bilbao es mucho más estanco que los beneficios y crecimiento del nuevo sistema industrial y es condenado a coexistir con su análogo, a su sombra. Esta nueva burguesía del mineral desplaza a la anterior y es también a la que acude la Villa para diseñar y costear su reconstrucción.

Los propietarios de las distintas minas de la región se organizan alrededor de una estratégica oligarquía y reinvierten sus ingresos en estructuras sólidas que afianzan su estatus en la villa. Nacen diversas instituciones que ayudan a retener la riqueza en el propio Bilbao y en las propias familias inversoras. Los proyectos de las décadas posteriores vendrán caracterizados por esa impronta neo-burguesa, construyendo una ciudad a imagen y semejanza de sus mecenas.

Algunas de esas emblemáticas obras son la Fundación del Banco de Bilbao (1857) en la actualidad BBVA, la Compañía del Ferrocarril Tudela-Bilbao (1857), la construcción del Ensanche (1876), el Mercado de la Ribera (1882), la Universidad de Deusto (1886), el teatro Arriaga (1890), el nuevo Ayuntamiento (1892), el Puente Colgante de Portugalete (1893) o la Estación de la Concordia (1898).

Hay que advertir que este tipo de construcciones no contemplan las necesidades de los habitantes de los barrios obreros. La élite burguesa lidera una renovación estética de una ciudad que, condicionada

por su financiación privada, responde a unos intereses nada altruistas. Son iniciativas diseñadas por y para la élite. Prueba de ello es una ría poblada de complejos siderometalúrgicos o la cicatriz urbana que teje la estación de la Concordia, en pleno muelle de la Naja. Es el punto más septentrional de La Palanca y su frontera más tajante. El barrio, que se ha visto históricamente limitado por la ría y por las minas en casi todo su perímetro, encallado entre impedimentos naturales, queda excluido por completo. El único punto liberado de la geomorfología se encuentra con las vías ferroviarias de un Ensanche ajeno. El triángulo de La Palanca es una habitación cerrada junto a la ría.

2.2. Problemas demográficos y alternativas urbanísticas: los Ensanches

Tanto la Villa, como sus barrios obreros, se ven sorprendidos por la oferta de mano de obra que llega al barrio desde 1870. Bilbao delega la responsabilidad de dar alojamiento a su barrio arrabalero. La Palanca da trabajo y residencia a los recién llegados.

La aceleración de esa industrialización acarrea una factura demográfica importante. Bilbao es incapaz de asumir las oleadas de inmigrantes que se acercan para buscar trabajo. La zona intramuros ya viene acusando una falta de espacio alarmante desde hace un siglo[2] y demanda la necesidad de una expansión por Abando o por la ría. El progreso en comunicaciones ferroviarias acentúa esas movilizaciones masivas de trabajadores de otras regiones que ahora tienen mejor forma de cruzar el país.

Por otro lado, el descontrol y desinterés por los arrabales, así como la proximidad a la mina, fuente de empleo, hacen del barrio claro destino de la mayor parte del flujo migratorio. En Bilbao la Vieja se hacinan los trabajadores, empeorando las ya de por sí malas condiciones que hay en el barrio. Surgen graves problemas de contaminación, hacinamiento y enfermedades, en particular pulmonares y de transmisión sexual, debido también al incremento del número de mancebías y trabajadoras callejeras que acuden al flujo de trabajadores mineros:

> "La tuberculosis pulmonar fue un auténtico fenómeno social en Vizcaya, que tuvo el triste honor de tener los índices más altos de toda España. Bilbao era un foco endémico tuberculoso superior a París, Buenos Aires, Madrid y Barcelona. Esta enfermedad, entre 1878 y 1898, supuso 2.321 fallecimientos, lo que corresponde a una tasa anual del 5% de la población total, aunque hubo años como 1879, 1891 y 1900 en los que las cifras se elevaron hasta el 6.6, 6.3 y 6% respectivamente. En cifras relativas suponía entre 10,6 y el 13 por ciento de todas las causas de mortalidad y dentro de sus formas, la tisis pulmonar comprendía cinco de cada seis muertes tuberculosas. (Villanueva Edo y Rezola, 2008: 21-22).

La carencia de suelo de la Villa condiciona el espacio para habitar o albergar equipamiento de carácter público como escuelas y hospitales. Es por ello por lo que, en 1861, desde el Congreso de los Diputados se aprueba una ley que permite a Bilbao extenderse sobre sus límites hasta donde vea oportuno, con la condición de que presente un proyecto de Ensanche formal y mejore en última instancia sus instalaciones portuarias y líneas ferroviarias en pos de un beneficio nacional.

El arquitecto Ildefonso Cerdá, diseña para Barcelona en 1859 un Ensanche que será de gran referencia para los bilbaínos. Al año siguiente, con la ley de extensión aprobada y el Ensanche de Cerdá a la vista, el ingeniero Amado de Lázaro, un autor muy vinculado a obras portuarias presenta un primer proyecto.

2.2.1. Ensanche de Lázaro, 1862

Tras un fallido antecedente a principios de siglo —el Puerto de la Paz de Silvestre Pérez[3]—, el primer proyecto de Ensanche es el de Lázaro que busca seguir una tendencia higienista europea y oxigenar una ciudad atacada por la alta densidad y la poca salubridad de sus calles.

Para ello reproduce las manzanas del plan de Cerdá (113x113m) y establece un patrón de altura de edifi-

[2] Afirma Mauleón Isla (1961) que ya en 1786 se redactó un memorial sobre los problemas demográficos que padecía la Villa de Bilbao.

[3] El parecido con el Ensanche actual destaca en la disposición de las calles en forma de cuadricula y el terreno estudiado para su implementación. Las numerosas plazas y espacios abiertos conectan con el ideario higienista en muchos puntos. Plantea además un sistema de canales desde el puerto hacia Abando y diques de distintas alturas.

cios de 20 metros en concordancia con la anchura entre ellos, también de 20 metros. Las manzanas son por tanto cuadradas, estando todos los lados en contacto con la calle. Por último, defiende que el espacio medio por habitante ha de ser de unos 40m2 y, en consecuencia, elabora un estudio matemático para anticipar la población de Bilbao a 150 años vista y así diseñar un plan con el fin de asimilar esa población. Lázaro se basó en la estadística de censos anteriores para tratar de medir minuciosamente la curva de crecimiento, estableciendo el número de habitantes para 1917 en 62.000 personas. Pero, debido a la industrialización, esa cifra fue ampliamente superada veinte años antes. Su estimación para el año 2010, ubicaba en 60.000 los habitantes de Bilbao, prediciendo una caída poblacional. El censo de ese año muestra una diferencia en los cálculos abismales, con 353.187 personas censadas en la urbe. En favor de Lázaro hay que matizar que en la explicación de su proceso para llevar a cabo los cálculos tiene todas las variantes conocidas en cuenta, pero el estallido industrial resultó ser un fenómeno sin precedentes en cuestiones demográficas.

Santiago de la Hoz[4] desgrana esos cálculos de espacio por habitante tomando prestada la Memoria Descriptiva sobre el Proyecto del Ensanche de la Villa de Bilbao, de Amado Lázaro. Para calcular el área destinada a la nueva construcción, suma el espacio de intramuros y Bilbao la Vieja y los divide entre los 40 metros cuadrados por habitante requeridos en base al higienismo. El resultado es de 8.359 personas. Esas son las personas idóneas para habitar el Bilbao amurallado y el barrio de Bilbao la Vieja, por lo que sobran, en la práctica, casi 10.000 personas. Además, está previsto que Bilbao crezca en 50.000 sujetos más en el Ensanche por lo que establece el patrón demográfico a considerar en un corte de 60.000 personas. Multiplica cada persona por los cuarenta metros requeridos y el resultado son 240 hectáreas, base sobre la que traza el proyecto. En él, se extiende una nueva ciudad con un eje ligeramente desplazado del que se aceptará años más tarde. La calle vertebral también dispone de una plaza central y el área a edificar se ajusta exactamente al cauce de la ría, expandiéndose hacia el oeste hasta poco antes de la curvatura del Nervión, a la altura de Altamira.

No obstante, este proyecto es descartado. Las Anteiglesias se oponen y el Ayuntamiento ve carencias económicas a la hora de llevarlo a cabo, pues la gran cantidad de espacio dedicado a zonas comunes como patios y jardines impide su amortización. Pedro Ispizua matiza la negativa por parte del Consistorio a materializar este proyecto:

> Hecha realidad la anexión a Bilbao de terrenos de las anteiglesias de Abando y Begoña, Amado Lázaro en 1862 lanza el primer proyecto de Ensanche que oficialmente no progresó por no contemplar mejoras portuarias, por no incluir el ferrocarril y por no fijar con precisión los límites de los terrenos anexionados. En realidad, no progresó por la oposición tanto de las anteiglesias anexionadas, como de los propietarios de inmuebles. En definitiva, la burguesía dominante." (Ispizua, 2011: 47)

2.2.2. Ensanche de Achúcarro, Hoffmeyer y Alzola, 1876

El Ensanche definitivo contempla la dársena portuaria, primera conexión marítima con el mar, como el límite más alejado de la ciudad. La idea pasa por conectar esa zona, marginada del centro de la Villa, mediante una espina dorsal completamente urbanizada: la Gran Vía.

Con el proyecto se busca descongestionar la villa, comunicar los barrios periféricos y generar espacio para equipamientos de distinta índole. Sobre el papel, el nuevo eje sobre el que se vertebran las dos ciudades es el Puente de Isabel II, destronando al de San Antón de ese centralismo histórico desde la fundación. Ese puente, el primero de Bilbao, es la vía de acceso desde Bilbao la Vieja hacia el Casco Viejo. Por tanto, con la inflexión de la espina dorsal hacia el siguiente puente, la ciudad toma un rumbo distinto, más marino y expansionista, y la propia Palanca queda relegada de la nueva dirección desde la que se constituye el Bilbao moderno. En el mapa (*Fig. 3*) se observan las distintas líneas ferroviarias que enlazan con Bilbao. Es uno de los ejemplos más gráficos del aislamiento que padece La Palanca, a la derecha del mapa, bajo la ría.

Los grandes parques y avenidas que definen el rumbo del nuevo mapa bilbaíno contrastan con las murallas urbanísticas que existen y que incomunican barrios enteros. La idea principal de favorecer el tránsito entre zonas es pretexto para la construcción de arboladas y bulevares que nada tienen que ver con la

[4] Un frustrado proyecto de urbanización para el Bilbao del siglo XIX: Amado Lázaro y su obra para la Villa. Santiago de la Hoz San Miguel.

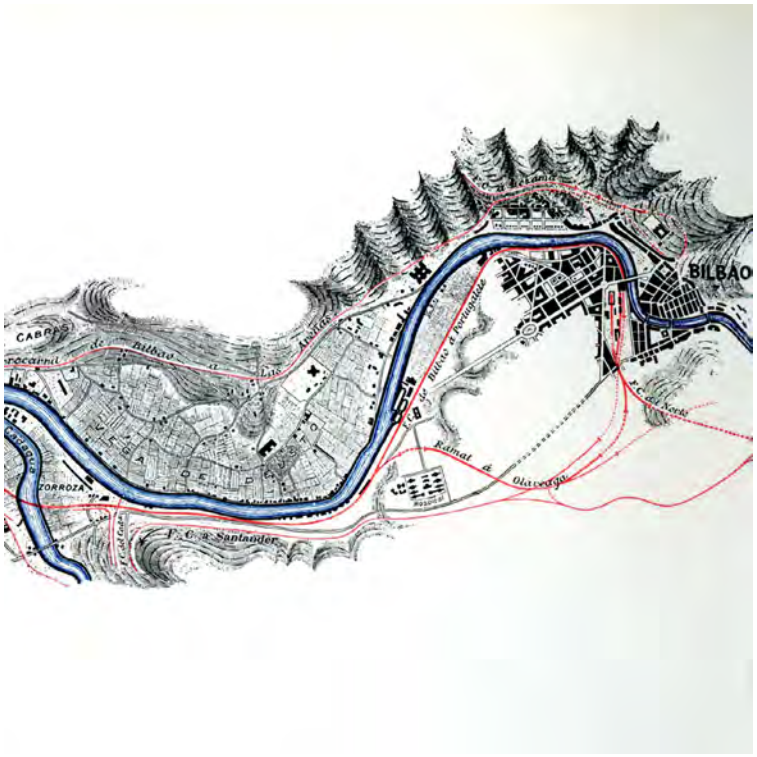


Fig. 3 - Mapa de ferrocarriles de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública

clase más desfavorecida y desprotegida de ese Bilbao en explosión.

La Palanca queda, en consecuencia, relegada a un estatus de semi periferia, tapada por la entrada del ferrocarril y con una ciudad orientada hacia el otro extremo, dándole la espalda (*Fig. 3*). Desde la estación se extiende la que será la vía vertebral de la nueva ciudad, la Gran Vía. Pero el acceso a esta nueva ciudad desde La Palanca está bloqueado. Al ubicar la calle mayor al otro lado de la estación, en lo que es una decisión urbanística con el fin de conectar el resto de la futura nueva ciudad, la zona de La Palanca es invisibilizada para siempre.

En el mapa de Bilbao se mantiene la Gran Vía como eje longitudinal, con perpendiculares que se alejan del centro. A mitad de camino exactamente, entre la dársena y el puente, se establece un centro. En ese centro se ubica la gran plaza central, la Plaza Elíptica. Desde este punto salen las diagonales, paralelas y perpendiculares que construyen el trazado general de la nueva ciudad. Conteniendo ese eje, y estableciendo una línea paralela a la caprichosa curva trazada por la ría, salen dos alamedas a cada lado de la Gran Vía que terminan en San Mamés: Alameda Mazarredo y Alameda Urquijo. De esta forma, el centro puro de la nueva ciudad queda definido bajo estas dos perimetrales que contienen la forma y son de naturaleza casi simétricas. Una vez más, la Gran Vía hace de eje-bisagra entre las dos. En este momento, Bilbao son dos ciudades: Casco Viejo y el Ensanche.

Las luminosas explanadas culminan sus cruces con torretas y escultóricos adornos en sus esquinas. Las fachadas responden a una arquitectura que nada tiene que ver con la urgencia y necesidad de descongestión de una ciudad ahogada. Es esa oligarquía creadora, la que busca construir lugares donde concentrar flujos de actividades relacionadas con ese poder local y no tanto con el de la clase obrera. En el Ensanche definitivo, el espacio diseñado por habitante es de 30 m^2, diez menos que en el de Lázaro. En el desordenado callejero que conforma La Palanca, esa cifra ni siquiera se contempla, pues el Ensanche no tiene cabida para sus habitantes, pese a trazar algunas cuadriculas entre la calle San Francisco y la ría, como se aprecia en la parte izquierda del mapa del proyecto (Fig. 4).

3. CONCLUSIONES

Analizando la información que contiene el mapa como material de investigación, sus evoluciones y las decisiones urbanísticas tomadas durante el periodo analizado, es posible radiografiar las tendencias a la hora de construir y edificar: la nueva ciudad responde a unos intereses de clase alta, mientras que su construcción no supone una diferencia en la calidad de vida de los barrios obreros. Diseñando el eje del Ensanche entre la Estación y el edificio de la Misericordia, los barrios que quedan al otro lado de las vías quedan más marginados si cabe de la actividad urbana.

Ninguna construcción dentro del plano busca aliviar de alguna forma los problemas de aglomeración y hacinamiento que sufren esos barrios populares y no es hasta décadas después cuando estos em-



Fig. 4 - Mapa del proyecto de Ensanche de 1876. Fuente: Achúcarro, Hoffmeyer y Alzola. La organización en cuadricula es perfectamente apreciable desde el mapa, con el epicentro marcado por la plaza elíptica, desde la que se trazan paralelas, perpendiculares y diagonales.

piezan a ocupar las zonas más desfavorecidas del nuevo Ensanche. Si bien se instalan equipamientos necesarios como el Hospital de Basurto o una zona de almacenaje de mercancías en Abandoibarra, el Ensanche no aligera la presencia de fábricas en los márgenes de la ría. Los nuevos terrenos no están pensados para albergar construcciones de tipo productivo sino para casas habitables para un ciudadano alejado de la realidad de los barrios. Es tal el poderío económico de la Villa, que se muestra capaz de construir una ciudad a partir de la antigua, de la nada. El Ensanche no es una continuación de la vieja ciudad, sino un órgano en sí mismo que no ayuda a paliar la asfixia demográfica que se viene padeciendo desde hace tiempo. En lugar de eso, la propia mecánica de una industria siderometalúrgica, acelerador económico, requiere de más terreno por ocupar por lo que las prioridades quedan reflejadas en la deriva que toman las construcciones de la Villa en los años siguientes. Se ocupa más tramo de ría hacia su desembocadura, industrializando poblaciones cercanas como la margen izquierda (Portugalete, Sestao, Barakaldo).

La Palanca debe subsistir por su cuenta sin que el urbanismo de la región la contemple ni el esplendor arquitectónico que se da a principios del siglo XX, tras recoger los frutos de la industrialización, redistribuya a los habitantes del barrio. Los futuros puentes de la Villa van arbolando los dos márgenes de la ría en dirección norte, cada vez más hacia el mar, marcando el devenir de futuras construcciones. Y no hay obra que simbolice tan claramente la importancia de un núcleo urbano como sus puentes: el primero empieza en Bilbao la Vieja, pero todos los demás se construyen hacia la nueva ciudad, de espaldas a La Palanca.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que Bilbao debe mucho a sus barrios obreros en tanto que éstos han sido el motor de su industrialización; sin los habitantes de La Palanca y tantos otros barrios trabajadores, no se podría haber dado el desarrollo industrial que permite a una ciudad devastada por una guerra civil, construir un Ensanche. Y sin Ensanche, Bilbao seguiría encerrada en sus murallas, agotando sus opciones mercantiles por la ría.

BIBLIOGRAFÍA

ALZOLA, P. A. (1876). *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao*. Bilbao: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya

BILBAO, A. D. (1897). Boletín mensual de estadística sanitaria de Bilbao. Resumen estadístico, Bilbao.

DE LA HOZ, S. (1993). "Un frustrado proyecto de urbanización para el Bilbao del siglo XIX: Amado Lázaro y su obra para la Villa". Bilbao: Cuadernos de Sección. Historia- Geografía (21).

ISPIZUA, P. (2011). Espacios curvos metropolitanos. Territorios Riemannianos Bilbao 2061. Bilbao: Ispark XXI.

IZARZELAIA IZAGIRRE, A. U. (2008). El barrio de las Cortes. Una historia de la Palanca bilbaína. Bilbao: Aldauri Fundazioa.

IZARZELAIA IZAGIRRE, A. (2001). *Los Barrios Altos de Bilbao*. Bilbao: Aldauri Fundazioa.

MAS SERRA, E. (marzo de 1997). "EL proyecto de Ensanche de Amado Lázaro". Periódico Bilbao. Bilbao.

MAULEÓN, M. (1961). *La Población de Bilbao en el siglo XVIII*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

SERRANO ABAD, S. (2002). *Paisaje e industria en el Bilbao del Despegue (1860-1930)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

VICENS VIVES, J. (1972). *Historia económica de España*. 9ª edición. Barcelona: Vicens Vives.

EL PASEO DE LA EXPLANADA DE ALICANTE: LA CONSOLIDACIÓN DE UN PAISAJE URBANO HISTÓRICO FRENTE AL MAR

Promenade La Explanada in Alicante : the consolidation of a historical urban landscape facing the sea

Olga Grao-Gil
Universidad de Alicante
olga.grao@ua.es

Resumen

En 1858 Alicante se convirtió en el primer puerto de mar comunicado por ferrocarril con la capital española, lo que favoreció el desarrollo de su arraigada actividad portuaria y, por ende, del conjunto de la ciudad. En esos años, el derribo de las murallas que siempre la habían protegido permitió que Alicante acometiera su natural proceso de Ensanche. Siguiendo las ideas higienistas decimonónicas, se urbanizó un paseo litoral arbolado, La Explanada, aprovechando su emplazamiento privilegiado junto al núcleo urbano histórico y la costa. Este sería el primer elemento de una fachada marítima urbana continua y monumental. Se transformó así el antiguo malecón en un espacio público de recreo, que pronto se convirtió en punto de encuentro y lugar de residencia de la burguesía local. El objetivo del análisis es dar a conocer en su contexto los orígenes del paseo litoral alicantino por excelencia, como caso de estudio paradigmático de materialización de las importantes transformaciones urbanas del siglo XIX. Para ello, a través del análisis de la bibliografía y documentación existentes, se identifican las diferentes etapas que configuran la generación y evolución del espacio público estudiado, hasta su conformación como paisaje urbano histórico consolidado. El interés radica en que las conclusiones extraidas son extrapolables a otras ciudades litorales españolas de similares condiciones.

Palabras clave

Fachada marítima, paseo litoral, frente costero, Explanada, Alicante.

Abstract

In 1858 Alicante became the first seaport connected by rail to the Spanish capital, which favored the development of its ingrained port activity and, therefore, of the whole city. In those years, the demolition of the walls, which had always protected it, allowed Alicante to undertake its natural enlargement process. Following the nineteenth-century hygienist ideas, a tree-lined coastal promenade, *La Explanada*, was urbanized, taking advantage of its privileged location next to the historic urban core and the coast. This would be the first element of a continuous and monumental urban maritime façade. The old boardwalk was thus transformed into a public recreational space, which soon became a meeting point and place of residence for the local bourgeoise. The objective of the analysis is to present in its context the origins of the Alicante coastal promenade par excellence, as a case of a paradigmatic study of the materialization of the important urban transformations of the nineteenth century. To this end, through the analysis of the existing literature and documentation, the different stages that shape the generation and evolution of the public space studied are identified, until its formation as a consolidated historical urban landscape. The interest is that the conclusions drawn can be extrapolated to other similar Spanish coastal cities.

Keywords

Maritime facade, seafront, waterfront, promenade, Explanada, Alicante.

1. INTRODUCCIÓN

La mayoría de las ciudades costeras tienen en sus fachadas litorales los paisajes urbanos más representativos. Es el caso de Alicante y sus paseos litorales, de entre los que destaca el paseo de la Explanada de España, comúnmente conocida como *La Explanada*. A diferencia de otras ciudades costeras valencianas apartadas del grao, como Castellón o Valencia, en Alicante el núcleo urbano siempre ha estado ligado al puerto y al mar (Jaén y Gutiérrez, 2014: 477). De tradición portuaria desde sus orígenes, la ciudad mantuvo durante siglos una estrecha relación con el mar, que cambió drásticamente a mediados del siglo XIX. De elemento imprescindible como medio de vida y del que defenderse por ser vía de entrada del eventual enemigo, el mar pasó a ser fuente de salud y lugar de recreo de la población y de los numerosos visitantes del interior que comenzaron a llegar a la costa, en lo que podría considerarse los inicios del turismo.

El actual enclave de Alicante tiene sus orígenes en una villa árabe surgida en el siglo VIII como un reducido recinto amurallado adosado al monte Benacantil, protegido por la alcazaba levantada en su cima (Ramos, 1984: 59). En las centurias posteriores la ciudad se fue extendiendo hacia el llano siguiendo la línea de la costa, con sucesivos anillos murales que englobaron a los anteriores conforme la urbe crecía (Rosser, 1990), al amparo de una vocación mercantil fuertemente arraigada.

En el siglo XIX llegaron las grandes transformaciones que modificaron completamente Alicante, sentando las bases de la urbe que conocemos hoy. La ciudad se convirtió en capital provincial y se mejoraron sus comunicaciones terrestres, ampliando así Alicante su área de influencia, sobre todo comercial, que vió superadas sus expectativas cuando a mediados de siglo se inauguró el ferrocarril que la unía con Madrid. Siendo la primera línea ferroviaria entre la capital y un puerto de mar, durante varias décadas la ciudad se vió favorecida con un notable incremento de su actividad mercantil, a la vez que se convertía en destino preferente de los usuarios de balnearios.

Como ocurriría en muchas otras ciudades españolas, en la segunda mitad del siglo XIX, Alicante fue dejando atrás su desfasada estructura urbana amurallada, para acometer su proceso de Ensanche. El derribo de las murallas y elementos defensivos dio paso a la creación de nuevos espacios urbanos para el disfrute de la población, como el paseo de La Explanada, resultado de la urbanización del malecón junto al puerto. Este paseo, junto con los dos paseos urbanizados a continuación como su prolongación —hacia el noreste, paseo de Gómiz y hacia el suroeste, parque de Canalejas— enmarcando la playa de Alicante y toda la dársena pesquera, son resultado de la materialización de las ideas higienistas de sus creadores, que imaginaron una fachada marítima urbana continua y monumental.

Es importante conocer el contexto en el que surgieron. Los paseos litorales, sobre todo La Explanada, pronto se convirtieron en lugar de residencia de la burguesía local y escenario de la vida social alicantina. Hoteles, cafés, teatros y cines de verano o templetes de música fueron levantados en torno a estos paseos y todo tipo de actividades, como ferias, conciertos, desfiles, etc., tenían lugar para dar servicio a la población local y a los visitantes una vez acabada la hora del baño.

En los años 60 del pasado siglo el turismo de balneario dio paso al de sol y playa. Tras atravesar unas décadas de cierta decadencia, el Plan Especial del Puerto de 1992 reordenó el enclave portuario, destinando la dársena a embarcaciones náuticas y de recreo y los muelles a establecimientos de ocio. Para entonces, el paseo de la Explanada que conservaba prácticamente su estructura original, salvo por la incorporación de su característico pavimento de mosaico y la reordenación del tráfico en su entorno, se había consolidado como emblema de Alicante y paisaje urbano de referencia.

2. LAS IMPORTANTES TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XIX

Finalizada la Guerra de Independencia Española, Alicante inició el siglo XIX, al igual que el resto del país, con un atraso generalizado. El nivel de vida de la población era bajo, vivía hacinada en la ciudad, expuesta a guerras, hambrunas y epidemias, la agricultura se hallaba estancada, el mercado nacional desarticulado, la red de comunicaciones terrestre era insuficiente, a la vez que los conflictos sociopo-

líticos habituales privaban al país de estabilidad. Sin embargo, conforme el siglo fue avanzando, se acometieron notables reformas que fueron sustituyendo el Antiguo Régimen establecido para dar paso a una sociedad más burguesa y liberal y, en definitiva, más moderna y adaptada a los cambios que se avecinaban (Tonda, 1995: 141).

2.1. Alicante, capital de provincia

Gracias a la nueva división administrativa en capitales de provincia, las actividades económicas de ciertas poblaciones se vieron multiplicadas. A Alicante le llegó su oportunidad cuando en 1833 se consolidó como capital provincial. A partir de ese momento su área de influencia social, económica y política se fue extendiendo a todos los municipios que conformaron la nueva provincia. Se implantaron nuevos organismos que convirtieron la ciudad en foco de atracción de profesionales liberales que requerían de las funciones administrativas, comerciales y de servicios que Alicante había comenzado a prestar. A su vez, la implantación de todas estas nuevas necesidades derivó en un mayor desarrollo de la red viaria en torno a la capital y a la actividad comercial de su puerto (Tonda, 1995: 158-159).

2.2. La llegada del ferrocarril y el auge de los baños de mar

La invención de la máquina de vapor a finales del siglo XVIII vino a revolucionar todos los aspectos de la vida cotidiana como se conocía hasta entonces, entre ellos el sistema de comunicaciones.

La provincia de Alicante, a pesar de ser rica en productos naturales, de contar con pueblos industriales, un notable puerto y cierta actividad minera, adolecía de buenas comunicaciones (Aguilar, 2008). No había calzadas regulares y todos los caminos son descritos como “penosos” y hasta “peligrosos” (Madoz, 1845-1850). Sin embargo, su situación habría de cambiar cuando fue elegida para la construcción de la primera línea ferroviaria que uniría Madrid con el mar, frente a otras ciudades costeras como Valencia o Cartagena, por la suavidad de la orografía del terreno y la escasez de obstáculos en el recorrido. Tras completar primero el tramo Madrid-Aranjuez y a continuación el Aranjuez-Almansa, finalmente el tren procedente de la capital llegó a Alicante el 4 de enero de 1858. José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca, fue el impulsor de esta empresa que se encontró con no pocas dificultades en los años que duró el proceso (Ramos, 1984: 230-231; Tonda 1995: 240-247).

A continuación, se realizó un ramal que conectaba la estación con el puerto, origen de su compleja red logística, con un anillo ferroviario que envolvía la dársena, junto a la Explanada, y que enlazaba el enclave portuario con las carreteras y estaciones (Aguilar, 2008). La ciudad de Alicante amplió, gracias al ferrocarril, su territorio de influencia que, de estar reducido a las comarcas vecinas, se extendió a las provincias limítrofes y a la capital. La actividad de su puerto se vio favorecida, consolidándose por aquellos años como uno de los primeros del país.

El tren no solo constituyó una gran innovación en el sistema de transporte, sino que también facilitó el acceso a la costa de los habitantes del interior. Heredado de los hábitos de las clases altas inglesas, el gusto por las aguas termales y los baños de mar, como fuente de salud, se extendió por toda Europa desde finales del siglo XVIII. En España, la balneoterapia, promovida por la realeza y la burguesía de la primera mitad del XIX, en un principio se identificó con una clase social con alto poder adquisitivo, que mudaba de residencia en época estival para desplazarse a lugares del litoral. Esta circunstancia cambió con la aparición del ferrocarril, que favoreció la popularización de estas terapias: «De los baños de mar pueden disfrutar hasta las personas menos acomodadas, contribuyendo en gran parte la baratura de los trenes» (Aller, 1900: 13).

Alicante fue pionera en esta actividad. De 1818 son las primeras ordenanzas reguladoras de los baños de mar (Ramos, 1984: 228) y en 1834 ya hay constancia de la instalación de los primeros pabellones sobre el mar, junto al paseo de la Explanada. Los balnearios, estructuras normalmente desmontables de madera sobre pilotes, fueron aumentando en número conforme crecía la fiebre por la balneoterapia, llegando a haber once al mismo tiempo, alguno de los cuales permanente, instalados en la playa del Postiguet —playa urbana de Alicante— (Aller, 1900: 11, Vera, 1987: 55).

Desde que se inaugurara la línea ferroviaria, el número de visitantes que llegaban a Alicante a tomar los baños fue creciendo. El tren turístico de bajo coste inaugurado en 1983 en la línea Madrid-Alicante, denominado *tren botijo*, permitía estancias organizadas en la costa de varios días a precios populares. Con una media de 30 000 viajeros al año, estuvo en funcionamiento hasta 1917 (Aguilar, 2008).

2.3. El derribo de las murallas y el proceso de Ensanche

En los albores del siglo XIX un nuevo modelo de ciudad, con el impulso de la incipiente burguesía más interesada en aumentar el bienestar de los ciudadanos, se fue fraguando (Ramos, 1984: 198). Nuevas infraestructuras, servicios e instituciones fueron creados para tal fin, a la vez que las ciudades, concebidas hasta entonces como feudos inexpugnables, dejaban de ser plaza fuerte e iban derribando sus antiguas murallas que las oprimían para extender sus límites con mayor libertad. Los proyectos de Ensanche, con mayor o menor planificación, y las intervenciones urbanísticas, a veces drásticas, sobre el tejido histórico consolidado fueron dando forma a las nuevas urbes, como fue el caso de Alicante (Tonda, 1995: 144).

La eliminación de las murallas y elementos defensivos está muy en relación con la llegada del ferrocarril a la ciudad. Cuando en mayo de 1858 la reina Isabel II viaja hasta Alicante para inaugurar la línea ferroviaria que uniría por vez primera la capital española con un puerto de mar, las autoridades civiles alicantinas aprovechan la ocasión para solicitar a la monarca el permiso para el derribo de las murallas, que en aquellos momentos eran ya consideradas de segundo orden (Madoz, 1845). Tan solo unos meses después llegó la autorización, determinando que Alicante dejara de ser plaza de guerra. A partir de ese momento, aunque algunos elementos como las murallas costeras ya habían sido eliminados años atrás, se fueron derribando torres, muros, puertas y baluartes, hasta su completa desaparición veinticinco años después (Rosser, 1990: 174).

Alicante acometió su propio proceso de expansión, aprobando en 1890 su primer plano de ensanche de la ciudad. En dicho plano, además de ordenar la urbe en cuadrícula en torno a ejes ortogonales tangentes al casco histórico, ya se preveía la formación del paseo de la Explanada en el límite de la ciudad con el mar. De esta forma se descartaba la idea inicial de destinar los terrenos ganados a la línea de la costa a levantar manzanas edificadas frente al mar (Giménez, Giner y Varela, 1985: 15-16). Este entorno litoral se ganó como espacio público, triunfando las ideas higienistas del arquitecto municipal y autor del anteproyecto de Ensanche, el arquitecto José Guardiola Picó, que siempre reivindicó en sus escritos que los terrenos ocupados por murallas y elementos defensivos fueran revertidos a la ciudad por ser beneficiosos para ella.

Sin embargo, el Plan de Ensanche de Alicante no se llevó a la práctica como hubiese sido deseable ni se obtuvo el esperado beneficio para la ciudad (Ramos, 1984: 222). Es probable que la falta de interés del gobierno central por Alicante, cuando esta dejó de ser plaza fuerte, y la escasa iniciativa municipal propiciaran que las reformas urbanas necesarias que la ciudad necesitaba, y que el *Higienismo* propugnaba, lamentablemente no se llevaran a cabo (Ponce y Dávila, 1998: 152).

3. EL PASEO DE LA EXPLANADA

Situada a la orilla del mar, esta explanada conformó, desde su creación, el frente marítimo de la ciudad de Alicante. Con sus 570 metros aproximadamente de longitud, abarca desde la plaza de la Puerta del Mar, que como su nombre indica hace referencia al desaparecido acceso a la ciudad desde el primitivo muelle, hasta el monumento a Canalejas, inicio del parque homónimo.

3.1. Los antecedentes del paseo

Los orígenes del paseo se remontan a las primitivas murallas costeras que formaban parte del encintado defensivo de la ciudad, entre el baluarte de San Carlos —fortificación costera al suroeste— y la Puerta del Mar o del Muelle (*Fig. 1*). Cuando éstas desaparecieron se ganó terreno al mar, a la vez que se generaba un nuevo espacio para la urbe, conocido en sus inicios como Malecón. No obstante, mencionar que en épocas previas al derribo de las murallas ya se había ido ganando terreno a la línea de

costa. Las murallas litorales, muy próximas al mar, habían extendido su talud exterior unos 100 pies, es decir, unos 30 metros aproximadamente, debido a las obras de fortificación (Ramos, 1984: 207).



Fig. 1 - "Alicante". España a vista de pájaro A. Guesdon. 1840. Litografía de la colección de la Autoridad Portuaria. Fuente: Campos, 2007, pág. 53

En el año 1814, después de una década de obras, se hicieron efectivos los derribos de las murallas costeras y con los materiales de la demolición, entre 1829 y 1833, se nivelaron los terrenos donde se asentó la nueva explanada del Malecón. Estas actuaciones comportaron una reestructuración general de la primera línea de edificaciones, modificando su trazado y reordenando las manzanas. Se crearon dos nuevas calles paralelas a la costa, la de San Fernando, por el interior, y el Malecón, frente al mar (Calduch y Varela, 1980: 131; Ramos, 1984: 207-208).

La propiedad sobre los terrenos del nuevo Malecón fue motivo de polémica durante años. El Ayuntamiento se vio obligado a vender parte de los terrenos y los nuevos propietarios tuvieron intención, en un principio, de edificar en ellos. Así viene reflejado en un plano de Alicante de 1851, realizado por F. Coello, en el que sobre los terrenos del Malecón aparecen dibujadas unas manzanas regulares construidas, paralelas a la línea de costa. De hecho, en el Plano Geométrico de la ciudad de 1853 también aparecen representadas estas edificaciones que finalmente se descartaron (Giménez, Giner y Varela, 1985: 12-16). Por un lado, el Ayuntamiento, que se consideraba con ciertos derechos sobre los terrenos ganados al mar, había prohibido, desde 1834, toda edificación. Por otro lado, las autoridades militares, que incluían esta zona dentro del área táctico-defensiva, se oponían a su colmatación con construcciones. La propuesta de la creación de un paseo público para la ciudad zanjó la polémica (Ramos, 1984: 208).

3.2. El proceso urbanizador

En 1867, el arquitecto municipal J. Guardiola Picó diseñó los planos para la creación de un paseo en el Malecón, aprobándose el proyecto al año siguiente. El primer proceso urbanizador concluyó en 1868. Si bien en un principio se le dio el nombre del gobernador civil Olalde, pronto fue bautizado con el nombre de Paseo de los Mártires, en recuerdo de unos militares fusilados en 1844 como represalia por su rebelión contra el régimen del General Espartero (Calduch y Varela, 1980: 131). Aludiendo al mal estado del Malecón, el propio arquitecto proyectista justificaba en uno de sus escritos la urbanización de la zona, a la vez que enumeraba una serie de recomendaciones acerca de las mejoras en su saneamiento:

> Todos sabemos que el sitio conocido por el Paseo de los Mártires, es el antiguo Malecón y en su límite con el mar, se levantaba una muralla que unía al Baluarte de San Carlos con la Puerta del Muelle. Esta circunstancia, convertía á la zona resultante entre la muralla y población en vertedero general y allí se depositaban grandes cantidades de materias nocivas; […] Precisamente donde estaba la muralla está el muelle de costa y cerrado el puerto, sin aberturas en los muelles de levante y de poniente, impidiendo la eficaz renovación de las aguas y el arrastre de los productos de las nueve alcantarillas que en el puerto desembocan. Con la construcción del Paseo de los Mártires se ha convertido en sana la zona que era antes nociva […] (Guardiola y Sánchez, 1894: 103-104).

Los parterres con jardines ya aparecen dibujados en un plano de Alicante fechado en 1878 (Calduch y Varela, 1980: 131). Su urbanización fue muy valorada desde los distintos estamentos sociales. De ello se hacen eco los periódicos de la época, como se aprecia en el extracto de lo publicado el 13 de mayo de 1887 en el diario El Liberal: "Al antiguo Malecón, limitado por vetustos y ruinosos edificios y cerrado por viejas y carcomidas murallas, reemplaza hoy un bonito paseo formado por frondosos jardines y poéticas



Fig. 2 - Paseo de los Mártires (Explanada) de Alicante a comienzos del siglo XX . Fuente: Archivo Municipal de Alicante

alamedas de palmeras […], paseo que, salvando los antiguos y estrechos límites, irá pronto a morir frente a la nueva estación de la compañía de los ferrocarriles andaluces […]"(Llorca, 1990: XXV).

El paseo se componía de cuatro hileras de palmeras, dispuestas en paralelo a la línea de costa, que delimitaban tres corredores longitudinales por los que pasear. A ambos lados discurrían sendas calzadas por donde circulaban ocasionalmente los carruajes y tranvías (*Fig. 2*). En un artículo publicado en 1889, decía el escritor E.A. Sainz a propósito del paseo de los Mártires: "A lo largo de la Explanada, en la longitud de medio kilómetro (poco más o menos), se han plantado hace unos diez años cuatro filas de palmeras que prosperan bien" (Llorca, 1990: XXVIII). Aunque con ligeras modificaciones, la estructura de tres corredores delimitados por hileras de palmeras ha llegado hasta nuestros días.

El jardín-bulevar del ochocientos era un jardín longitudinal que dejaba a ambos lados carriles para la circulación de vehículos. Heredero de las alamedas arboladas de época ilustrada, conformaban un espacio público integrado en la vida urbana cotidiana y destinado al disfrute del conjunto de la población. Presentaba, además, la particularidad de hacer de borde litoral, lo que le confiere unas características particulares (Jaén y Gutiérrez, 2014: 469 y 472).

3.3. El establecimiento de la burguesía en la fachada marítima

Desde que se creara el Malecón y una sucesión de manzanas alineadas frente al mar, las clases sociales más acomodadas eligieron, en lugar de las áreas de expansión previstas en el Ensanche al oeste de la ciudad, el frente costero para instalarse (Calduch y Varela, 1979: 132). El antiguo recinto urbano del siglo XVI estaba muy masificado y la proximidad al puerto de La Explanada, teniendo en cuenta los orígenes mercantiles de buena parte de la burguesía local, hizo de este paseo uno de los espacios urbanos preferidos para establecer sus residencias. Al contrario de como sucedió en otras ciudades, el par ensanche-modernismo no se dio del todo en Alicante. (Ramos, 1984: 222).

Antes de la urbanización del paseo, a lo largo de siglo XIX, ya se habían edificado en la calle interior paralela a la Explanada —calle San Fernando— diversas viviendas-almacén de comerciantes ligados a la actividad portuaria. Con el tiempo, estas edificaciones ganaron en altura y la ornamentación y monumentalidad fue en aumento (Aldana, 2004: 60-65). Edificios como el Casino reedificaron sus fachadas (1898), abriendo sus terrazas con marquesina, al igual que cafés y hoteles de cierto renombre, al popular paseo.

Tras muchos siglos de predominio de la función defensiva y portuaria de la fachada marítima, se dio paso a la función de recreo, con el desarrollo morfológico urbano del interfaz tierra-mar y la consiguiente aparición de espacios públicos paralelos a la costa (Grao-Gil, 2020: 2). Los paseos litorales llegaron a acaparar el protagonismo social, cultural y económico de la ciudad, destacando frente a los tradicionales del núcleo histórico consolidado.

3.4. El paseo de La Explanada en el siglo XX

Lugar preferido por los alicantinos para pasear, e incluso residir frente a él si sus posibilidades económicas se lo permitían, el paseo de los Mártires (actual Explanada) se adentró en el siglo XX consolidado

como uno de los espacios públicos más emblemáticos de la ciudad. Muy significativa es la descripción que del paseo hace J. Aller y Vicente en su *Guía de Alicante para el año 1900*:

> […] el Paseo de los Mártires, en el cual álzanse arrogantes palmeras que con sus ramas cubren los hermosos andenes, preservando en tiempo de verano de la fuerza de los rayos solares á las personas que por gusto se pasan las horas contemplando el movimiento de la mar y disfrutando de las frescas brisas que en aquellos sitios se sienten en los días de calor y á las que sin pasear contemplan los panoramas sentados en uno de los bancos existentes. […] En el trayecto que media desde la avenida del Doctor Gadea, hasta el Hotel Roma, hállense las oficinas de Hacienda, Agencias de Aduanas y Negocios, Círculos, Casinos, Cafés, Restaurants, el Hotel Iborra y dos magníficas plazas en que se venden artículos de primera necesidad […] (Aller, 1900: 31 y 82).

El traslado de los dos edificios del mercado de abastos, que estaban muy deteriorados y limitaban el paseo por su lado este (Sánchez y Guardiola, 1898: 70-73), y su posterior derribo en 1910, permitió no solo la prolongación del mismo hasta el arranque del muelle y de la playa del Postiguet, sino también la construcción en el solar resultante de uno de los edificios residenciales más representativos, que todavía hoy perdura: la casa Carbonell. Sería en estos años cuando se comenzó una reforma profunda del puerto, prolongando el muelle de Levante e iniciando la construcción del de Poniente. Además, se cedió a la Junta de Obras del Puerto el paseo de los Mártires y la explanada contigua (actual Parque de Canalejas), en un intento por reorganizar conjuntamente servicios portuarios y paseos litorales, es decir, puerto marítimo y fachada marítima de recreo, al estilo de otras ciudades españolas y europeas. El alumbrado eléctrico llegó también al paseo en esta década (Llorca, 1990: 42-43 y 324).

Durante la Guerra Civil española, a pesar de ser zona de retaguardia, Alicante fue duramente castigada con bombardeos que ocasionaron importantes destrozos en la ciudad. Su enclave portuario, la lejanía de los frentes de batalla y las buenas comunicaciones con Madrid, hicieron de la ciudad un destino preferente de acogida de militantes del bando republicano. Al final de la contienda, La Explanada y los muelles fueron el escenario de partida de miles de refugiados, siendo Alicante el último puerto de salida hacia el exilio (Olmo del, 2016: 22-53). Tan solo tres días después de la entrada de las tropas nacionales en la ciudad se anunciaba el esperado fin de la guerra.

Tras los difíciles años de reconstrucción y escasez de la Posguerra, en los que el paseo permaneció prácticamente invariable, llegaría la reforma integral de La Explanada acometida en los años 50 del pasado siglo. Respetando las ya características hileras de palmeras, se pavimentó el paseo con un mosaico de mármol tricolor de las canteras de la provincia, formando un dibujo de ondulaciones en perpendicular a la línea de costa que se ha convertido en su seña de identidad (*Fig. 3*). Fue en esta década cuando se sustituyó el antiguo templete de estilo historicista (Aldana, 2004: 126) por uno de corte vanguardista, conformado por una lámina de hormigón armado nervado en forma de concha, que sustituyó al clásico existente como símbolo rompedor e imagen de modernidad. En esos años se reordenó la plaza del Mar, incorporando la fuente que luce en la actualidad y se retiró la verja perimetral (Jaén y Gutiérrez, 2014: 478).

Para dar cabida al creciente tránsito de vehículos, se mejoró la carretera del litoral que limita todavía hoy en día la Explanada, y que en aquellos años acusaba la fuerte actividad portuaria, ganando más terreno al mar y ampliando, consecuentemente, el muelle de la costa.

3.5. El paseo de la Explanada en la actualidad

La sección transversal del paseo la componen, con los edificios y el mar en los extremos: edificación, zona peatonal pavimentada donde se instalan terrazas de los locales comerciales, la plataforma del propio paseo estructurada en tres corredores mediante los parterres de vegetación y palmeras, la calzada de vehículos (carretera N-332), un paseo longitudinal a modo de muelle y la dársena portuaria.

Construcciones residenciales, patrimonio arquitectónico de la ciudad, fueron sustituidos en los años 70 por edificios de mayor altura, la mayor parte de las veces, carentes de interés y sin respeto por el entorno.

Desde la década de los 80 del siglo XX, el paseo, y la fachada litoral en general, entró en un periodo de cierto letargo y abandono. Como consecuencia de la devastadora riada de 1982, se acometieron impor-

tantes obras de canalización de aguas pluviales, a la vez que se eliminaba la calzada rodada entre el paseo y la primera línea de edificaciones, haciéndola peatonal. Si bien se ganó espacio para juego de niños, para las terrazas de locales de restauración y para el recreo en general, la decisión fue polémica, elevándose voces que señalaban a la peatonalización como principal causa de los malos resultados económicos de los locales de la zona y, en definitiva, de la degradación del antaño mejor lugar de la ciudad. Negocios con tradición y locales de restauración de renombre echaron el cierre, a la vez que el núcleo comercial se desplazaba hacia el interior de la urbe, en el entorno de unos conocidos grandes almacenes.



Fig. 3 - Paseo de la Explanada (Alicante) Fuente: Elaboración propia (2019)

Tras sucesivos Planes Generales, la mejora en la red de comunicaciones urbanas, con nuevas circunvalaciones radiales exteriores y conexiones con las autopistas, aunque no solucionaron el problema del intenso tráfico por el litoral, provocaron que la fachada marítima de Alicante dejara de ser lugar de paso y parada obligada para los viajeros por carretera.

La última remodelación importante de la Explanada, más concretamente de su entorno próximo, se produjo con el Plan Especial del Puerto de 1992. Este Plan reordenó toda la dársena pesquera, destinándola a embarcaciones náuticas y de recreo, desplazando toda actividad portuaria al sur de la ciudad. Se eliminaba así del frente litoral el tráfico pesado relacionado con el puerto, al tiempo que se unificaba con un único paseo los dos muelles de costa y en los muelles de Levante y Poniente se sustituían los tinglados e instalaciones portuarias por centros comerciales y de ocio.

El dudoso éxito de la operación, sobre todo del centro comercial *Panoramis* levantado en el muelle de Poniente, posiblemente debido a una falta de escala urbana y de conexión real con el resto de la ciudad, se pone de manifiesto con un gran número de locales comerciales carentes de actividad alguna en la actualidad. A pesar de todo ello, y seguramente debido a su privilegiado emplazamiento, el paseo de la Explanada continúa siendo un espacio ampliamente valorado, lugar de paso obligado para los visitantes y seña de identidad de la ciudad.

4. LA CONFIGURACIÓN DE UNA FACHADA MARÍTIMA CON VOCACIÓN HIGIENISTA

El paseo de la Explanada y los dos paseos contiguos a modo de prolongación constituyen la materialización de la ideología higienista decimonónica. La conciencia crítica de pensadores y urbanistas finiseculares se encontró con las barreras de la inercia de los políticos y la falta de anticipación de algunas sociedades en vislumbrar la configuración de una ciudad moderna partiendo de estructuras obsoletas. El hacinamiento de la población, la escasez de viviendas, la proliferación de suburbios, las carencias sanitarias, etc., levantaron voces que clamaban por las reformas necesarias, amparadas por una corriente de pensamiento denominada *Higienismo*, surgido en Europa para mejorar las condiciones de vida de la población en las ciudades tras la Revolución Industrial (Ponce y Dávila, 1998: 141-145).

Uno de sus fervientes defensores, el arquitecto J. Guardiola Picó afirmaba: “El Ayuntamiento debería buscar los medios e influencias para conseguir la propiedad del Paseo de los Mártires (actual paseo de la Explanada) y su prolongación por la Explanada de España (actual parque de Canalejas). Además, prolongar hacia el Este y el Oeste, consiguiendo lo que podríamos llamar paseo Marítimo, protegido por los vientos del Norte y muy higiénico” (Guardiola, 1895: X). Así fue y en 1890 se autorizaba la urbanización del paseo de Gómiz, que servía de marco a la playa del Postiguet —playa urbana de Alicante— en la que lleva-

ban un tiempo instalándose los balnearios y que sería la prolongación del paseo de la Explanada hacia el noreste. Hacia el sureste, el antiguo varadero sobre terreno ganado al mar fue urbanizado según planos de 1889 como una plataforma elevada con circulación perimetral, prolongación de la Explanada (Calduch y Varela, 1979: 131-133 y147-148), bajo el nombre de parque de Canalejas. En total, alrededor de dos kilómetros de fachada marítima urbana concebidas como un todo continuo y monumental (*Fig. 4*).



Fig. 4 - Fachada marítima urbana de Alicante en la actualidad
Fuente: Google Earth

J. Guardiola Picó, arquitecto municipal durante cuarenta años, estaba imbuido de las corrientes higienistas. Para él era fundamental dotar a la ciudad de una buena red de alcantarillado y juzgaba crucial resolver el vertido de desagües en el puerto, junto a la Explanada, fuente de malos olores e insalubridad (Sánchez y Guardiola, 1894: 37-40) circunstancia que fue resuelta unos años después. Su idea de progreso estaba ligada a la cultura y esta se medía por su grado de bienestar sanitario. Era partidario de crear jardines con vegetación y flores, de las plazas y paseos arbolados como pulmones de la ciudad. En esta línea están sus propuestas del paseo de los Mártires (Explanada) y su prolongación conformando el actual parque de Canalejas que acabarían materializándose. Y todavía proponía un paseo de mayor longitud, que aun tardaría muchas décadas en tomar forma (Martínez, 1999: XVII-XXIII).

Si bien a principios del siglo XX la unidad del lenguaje de fachadas de la Explanada, dentro del eclecticismo historicista heredado del XIX, quedaba patente, a medida que pasaron las décadas se fue deteriorando, aumentando el volumen de las edificaciones, el número de plantas y las fachadas donde predominaba el formalismo sobre las preexistencias (Calduch y Varela, 1979: 132). Aunque alterados por modificaciones a lo largo de su más de un siglo de vida, los paseos litorales siguen conformando un espacio lineal articulado en el encuentro de la ciudad con el mar.

5. CONCLUSIONES

Desde su creación a principios del siglo XIX, en forma de malecón junto al puerto como resultado de los terrenos ganados al mar tras la demolición de las murallas de la costa, el paseo de la Explanada de Alicante ha ido tomando forma, consolidándose como paisaje urbano representativo con identidad propia.

Su proximidad al puerto provocó que junto al primitivo malecón se establecieran diversos comerciantes que con el paso del tiempo mejoraron sus viviendas-almacén para dar paso a residencias de mayor envergadura y monumentalidad. El sucio malecón se urbanizó a modo de paseo jardín-bulevar, heredero de las alamedas ilustradas, que en poco tiempo se convirtió en lugar de residencia de la incipiente burguesía local y espacio de recreo de la población y de los visitantes que llegaban a Alicante a tomar los baños de mar.

En su creación tuvieron mucho que ver las corrientes higienistas en auge en la época, que abogaban por una intervención en la ciudad para hacerla más higiénica y saludable, con espacios públicos arbolados destinados al disfrute de la población. Sus creadores idearon una fachada marítima continua y monumental, que invitara al paseo y a respirar aire puro junto al mar, concepto que se vio ampliamente materializado con la prolongación de la Explanada hacia el noreste y el suroeste con sendos paseos, conjunto que configura el frente litoral en la actualidad.

Como ocurre con otros paseos litorales de ciudades costeras mediterráneas, como el de Colón de Barcelona o el *promenade des Anglais* de Niza, la Explanada ha mantenido su esencia. Perdura la estructura de tres corredores longitudinales paralelos al mar, separados por hileras de palmeras. Ha sufrido modificaciones en cuanto a la circulación perimetral de vehículos, el frente de edificaciones ha perdido homogeneidad y ha disminuido su valor patrimonial, así como el mobiliario urbano o el templete han sido varias veces sustituidos. Además, en los años 50 del pasado siglo se le incorporó su característico pavimento de ondulaciones compuesto por un mosaico de mármol tricolor y en los 90 vio alterado su entorno próximo con la remodelación integral del puerto al que sirve de marco. No obstante, sigue siendo lugar preferente residencial, espacio público de esparcimiento de la población, lugar de obligada visita para el visitante y, en definitiva, paisaje urbano histórico ampliamente consolidado.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR CIVERA, I. (coord.) (2008), 150 años de ferrocarril de Alicante. "Viajeros hacia el mar: los balnearios". Conselleria de Infraestructuras y Transporte de la Generalitat Valenciana y Cátedra Demetrio Ribes. Disponible en *http://150ferrocarrilalicante.catedradr.com/historia/historia.asp?ID=2&tema=7* (12/03/20).

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (coord.) (2004). *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana, Alicante*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

ALLER Y VICENTE, J. (1900). *Guía de Alicante para el año 1900*. Alicante: Imprenta de Such y Serra.

CALDUCH CERVERA, J., VARELA BOTELLA, S. (1980). *Guía de Arquitectura de Alacant*. Tomo 1º. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.

CALDUCH CERVERA, J. (1990). *La ciudad nueva*. Alicante: Patronato Municipal del Quinto Centenario.

CAMPOS, S. (2007). *Historia Gráfica del Puerto de Alicante*. Madrid, España: Autoridad Portuaria de Alicante.

GIMÉNEZ GARCÍA, E., GINER ÁLVAREZ, J. y VARELA BOTELLA, S (1985). *Sobre la ciudad dibujada de Alicante, del plano geométrico al plan general de 1970*. Alicante: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Delegación de Alicante.

GRAO-GIL, O. (2020), "La génesis de los paseos litorales: el caso de la fachada marítima urbana de Alicante", *ACE: Architecture, City and Environment,* 14(42), 8271. DOI: http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.8271

GUARDIOLA PICÓ, J. (1895). *Reformas en Alicante para el siglo XX.* Alicante: Imp. J.J. Carratalá.

JAÉN, G. y GUTIÉRREZ, P.J. (2014). Jardines románticos en Alicante. *Canelobre*, (64), 468-481.

LLORCA BAUS, C. (coord.) (1990). *100 años del Real Club de Regatas de Alicante (1889-1989).* Alicante: Patronato Municipal para la conmemoración del Quinto Centenario de la Ciudad de Alicante.

MADOZ, P. (1945-1950). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. 16 tomos.

MARTÍNEZ MEDINA, A. (1999). Estudio preliminar de "Reformas de Alicante para el siglo XX" de José Guardiola Picó. Alicante: COEPA y Conselleria de Medio Ambiente de la Generalitat Valenciana.

OLMO DEL, M. (coord.) (2016). *Guerra Civil y memoria histórica en Alicante*. Alicante: Archivo Histórico Provincial de Alicante y Dirección General de Cultura GVA.

PONCE HERRERO, G., & DÁVILA LINARES, J. M. (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". *Investigaciones geográficas*, nº20, 1998; pp. 141-159.

RAMOS HIDALGO, A. (1984). *Evolución urbana de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante.

ROSSER LIMIÑANA, P. (1990). *Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante: Patronato Municipal del V Centenario de la ciudad de Alicante.

SÁNCHEZ SANTANA, E. y GUARDIOLA PICÓ, J. (1894). *Memoria Higiénica de Alicante*. Alicante: Establecimiento Tipográfico de Costa y Mira.

TONDA MONLLOR, E. M. (1993). *La ciudad de la transición: aspectos urbanos, demográficos y económicos de Alicante durante el siglo XIX:* Tesis doctoral. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4078

VERA REBOLLO, J. F. (1987). *Turismo y urbanización en el litoral alicantino*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante.

EL PALACIO ITAMARATY COMO PUNTO DE HENDIDURA EN LAS RELACIONES ARTE-ARQUITECTURA BRASILEÑAS

The Itamaraty Palace as a cliavage in Brazilian art-architecture relationships

Leandro Leão
Universidade de São Paulo (FAU USP)
leandroleao@usp.br

Resumen

La relación entre arte y arquitectura, la síntesis de las artes, es una de las características definidoras de la arquitectura moderna brasileña y también latinoamericana como un todo. Ella se materializa en paneles, murales y esculturas en diversos edificios. En la historiografía del arte y arquitectura brasileñas prevalece la tesis de que la integración entre los dos campos habría ocurrido a partir de una raíz homogénea, no sólo de los puntos de vista de la estética, de la narrativa y de la poética, sino también por la idea de que se produjo a partir de y dentro de un circuito profesional bastante limitado. Es en contraposición a ese pensamiento que surge el objeto: el Palacio Itamaraty, en Brasilia, proyectado por Oscar Niemeyer e inaugurado en 1970. Se defiende que las obras de integración arquitectónica en la actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE) representan, en realidad, un conjunto interesante y singular. Esto es porque fueron concebidas en un intervalo temporal prácticamente idéntico (1965-1970) y provienen de artistas de diferentes generaciones y vinculados a diversos grupos/corrientes, al contrario de lo observado en otros edificios brasileños construidos en la época, los cuales hasta hoy han logrado sostener la visión supuestamente homogénea. El Palacio puede ser visto como el ápice – y, según esa investigación propone, un punto de hendidura – de la propuesta de arte integrada a la arquitectura, de la imagen de Brasil, de las relaciones entre profesionales, de los agentes y de los trámites detrás de una idea del moderno.

Palabras clave

Palácio Itamaraty, Brasília, arte moderno brasileña, arquitectura moderno brasileña.

Abstract

The relationship between art and architecture, the synthesis of the arts, is one of the defining characteristics of modern Brazilian and Latin American architecture as a whole. It is embodied in panels, murals and sculptures in various buildings. In the historiography of Brazilian art and architecture, the thesis prevails that the integration between the two fields would have occurred from a homogeneous root, not only from the points of view of aesthetics, narrative and poetics, but also because of the idea that it was produced from and within a fairly limited professional circuit. It is in contrast to this thought that the object arises: the Itamaraty Palace, in Brasilia, designed by Oscar Niemeyer and inaugurated in 1970. It is defended that the architectural integration works in the current headquarters of the Ministry of Foreign Affairs (MRE) represent , in fact, an interesting and singular set. This is because they were conceived in a practically identical time interval (1965-1970) and come from artists of different generations and linked to various groups / currents, contrary to what was observed in other Brazilian buildings built at the time, the which until today have managed to sustain the supposedly homogeneous vision. The Palace can be seen as the apex - and, according to this research proposes, a cleavage point - of the art proposal integrated into architecture, of the image of Brazil, of the relationships between professionals, agents and the paperwork behind a modern idea.

Keywords

Palácio Itamaraty, Brasília, Brazilian modern art, Brazilian modern architecture.

1. INTRODUCCIÓN

La construcción de Brasilia permite cuestionar las formaciones de la identidad nacional moderna brasileña, sobre todo en las áreas del arte y la arquitectura. Esta investigación parte de una perspectiva ampliada de la formulación de la nueva capital: además de la implantación urbana y edificada, considera el proyecto de nación entonces pretendido.

La relación entre arte y arquitectura, la llamada síntesis de las artes, es una de las características definidoras de la arquitectura moderna brasileña y también latinoamericana como un todo. Ella se materializa en paneles, murales y esculturas en diversos edificios de la ciudad-capital y se revela como elemento legitimador de la arquitectura nacional, en Brasil y en el exterior.

En la historiografía del arte y arquitectura brasileñas prevalece la tesis de que la integración entre los dos campos habría ocurrido a partir de una raíz homogénea, no sólo de los puntos de vista de la estética, de la narrativa y de la poética, sino también por la idea de que se produjo a partir de y dentro de un circuito profesional bastante limitado.

Es en contraposición a ese pensamiento que surge el objeto de esta investigación: el Palacio Itamaraty, en Brasilia, proyectado por Oscar Niemeyer e inaugurado en 1970. Se defiende que las obras de integración arquitectónica en la actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE) representan, en realidad, un conjunto interesante y singular.

Esto es porque fueron concebidas en un intervalo temporal prácticamente idéntico (1965-1970) y provienen de artistas de diferentes generaciones y vinculados a diversos grupos/corrientes, al contrario de lo observado en otros edificios brasileños construidos en la época, los cuales hasta hoy han logrado sostener la visión supuestamente homogénea.

Será a partir de las obras integradas del Itamaraty[1] que se debatirá la relación entre arte y arquitectura, la síntesis de las artes[2].

El Palacio puede ser entendido con un *ruido* en la *interpretación dominante*, conceptos propuestos por Carlos Martins en su análisis de la historiografía de la arquitectura (1987). Él puede ser visto como el ápice – y, según esa investigación propone, un punto de **hendidura** – de la propuesta de arte integrada a la arquitectura, de la imagen de Brasil, de las relaciones entre profesionales, de los agentes y de los trámites detrás de una idea del moderno. Sería el ápice por reunir la mayor cantidad y diversidad de obras de arte integradas, incluso en un contexto más amplio que el de Brasilia. Sería un punto de hendidura porque las obras y los agentes involucrados abarcan profesionales ajenos al grupo consolidado por los arquitectos modernos de Rio de Janeiro y relaciones institucionales que revelan una práctica diversa de la de aquel grupo.

La investigación[3] destaca el rol del diplomático Wladimir Murtinho. Uno de los principales responsables de la transferencia de la cancillería de Río de Janeiro a Brasilia, fue maestro de las acciones políticas, del diálogo con los profesionales y de la elección de las obras de arte que permiten caracterizar el edificio como un palacio-museo. Así, esta investigación también apuntará la frontera entre la síntesis de las artes y el naciente sistema de arte del eje Rio-São Paulo.

---

[1] Contribuyeron con obras integradas al Palácio los siguientes artistas: Bruno Giorgi, Mary Vieira, Franz Weissmann, Pedro Correia de Araújo, Roberto Burle Marx, Alfredo Volpi, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Victor Brecheret, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Sérgio Camargo, Maria Martins, Paulo Werneck y Lasar Segall.

[2] En esta investigación se utiliza el término “síntesis de las artes”, ya que la expresión “integración de las artes”, usada por Lucio Costa, imprime una idea de soberanía de la arquitectura sobre las artes plásticas. Se utiliza, sin embargo, el término “arte integrado” para caracterizar obras que están insertadas en edificios.

[3] Este ensayo está relacionado con la investigación de doctorado en el área de concentración en Historia y Fundamentos de la Arquitectura y del Urbanismo de la Facultad de Arquitecta y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU USP), con supervisión por la Profa. Ana Lanna, con una beca de la Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2. ARTISTAS DE LA CIUDAD Y ARTISTAS DEL PALACIO

La síntesis de las artes se materializa en la producción de la arquitectura moderna brasileña y refuerza vínculos y redes personales y profesionales. Es sumamente importante en la constitución del campo de la arquitectura moderna brasileña, cuyo clímax y, al mismo tiempo, punto crítico será el proyecto de Brasilia. La importancia de la relación entre arte y arquitectura en la ciudad se puede notar fácilmente ante las 262[4] obras integradas de Athos Bulcão presentes en edificios institucionales, residenciales y equipamientos urbanos. El gran número indica que la relación de los edificios y de las obras de arte es fundamental para la constitución del espacio y de la imagen de la ciudad, convirtiéndose algunos de estos encuentros en símbolos de la ciudad[5].

Sin embargo, considerando que la extensa colaboración de Bulcão es única, y que, además de él, a pesar de un panorama amplio de las artes plásticas en el período, fue muy restringido el número de artistas colaboradores para la capital, se puede entender el origen de una idea de integración entre arte y arquitectura a partir de una raíz homogénea.

Es ante este escenario que surge, en Itamaraty, una inusual diversidad de artistas. Para esa particularidad, se pueden apuntar varias razones. Entre ellas, el papel del diplomático Murtinho en la elección de las obras. Su papel decisivo puede ser considerado preanuncio a la actividad de curador, figura que en la época "todavía se esboza, a veces pareciendo un título honorífico, dada la inexistencia de la carrera o de una producción de gran alcance" (LOURENÇO, 1999, op. cit., pág. 31, traducción libre del original en portugués). Aún sobre Murtinho y la complejidad de la construcción del proyecto, Eduardo Rossetti analiza:

> Es innegable que la autoría del proyecto arquitectónico es de Oscar Niemeyer. Sin embargo, la aportación de Wladimir Murtinho se extiende más allá de su función oficial designada por el Itamaraty, empeñándose personalmente para trasladar la Casa del Río Branco a la Meseta Central. Él formó una tríada con Luiz Brun de Almeida Souza y Rubens Antonio Barboza para actuar junto a las autoridades locales, hacendarias y del Ejecutivo. Los tres diplomáticos [...] acompañando directamente la rutina del sitio de construcción. Será amparado por tales colaboraciones en los ámbitos burocráticos y jurídicos, que Niemeyer podrá efectivamente proyectar su Palacio de los Arcos [...] Si la autoría es incuestionablemente de Niemeyer, las ganancias del gran suceso [...] habrán de ser diplomáticamente repartidas, de acuerdo con las especificidades de cada uno de los colaboradores, desde los arquitectos, hasta los artistas plásticos, Burle Marx, diseñadores y los ingenieros" (ROSSETTI, 2017: 1. traducción libre del original en portugués).

El texto expone la complejidad del proyecto, de la construcción, de las decisiones administrativas y políticas y de las acciones de innumerables profesionales y agentes, como los arquitectos Milton Ramos y Olavo Redig de Campos.

A finales de los años 1960, en la medida en que se aproximaba el término de la construcción, las obras de arte encomendadas al Palacio serán, incluso, tema de artículos de periódicos, no sólo para exponer la grandiosidad y la calidad del edificio, sino también para hacer frente a diversos cuestionamientos del gobierno sobre los gastos[6]. En un reportaje de 1968, el diario Correio Braziliense detalla:

> El embajador Vladimir Murtinho enfrentó diversos problemas con la decoración de un palacio destinado a servir de escenario a las recepciones oficiales, no sólo del Ministerio, sino también de la Presidencia de la República. Se constituyó entonces, una comisión, bajo la dirección del arquitecto Olavo Redig de Campos, Jefe del Servicio de Conservación y Patrimonio de Itamaraty, con asesoramiento de diversos artistas y decoradores, para elegir los diseños y ejecución de muebles y objetos decorativos destinados a la nueva sede del MRE, y también a la compra de obras de arte, éstas con el asesoramiento del Embajador Joa-

[4] El número resulta de la sistematización de fuentes por el autor en su investigación "Arte e Arquitetura - o caso Athos Bulcão", con orientación del Prof. Dr. Agnaldo Faria durante la graduación en Arquitectura y Urbanismo en la FAU USP, con una beca de la Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

[5] Por ejemplo, el mural externo del Teatro Nacional, los azulejos de la Iglesia Nuestra Señora de Fátima, ambos de Bulcão, el vitral de Marianne Perretti en la cubierta de la Catedral, la escultura "Dois candangos", de Bruno Giorgi, en la Plaza de los Tres Poderes.

[6] Interesante notar cómo la transferencia del MRE y la consolidación de la nueva capital federal encontraron acogida por parte de la prensa, sobre todo la local. Incluso parecía haber un esfuerzo de construcción de opinión pública favorable a la transferencia, también útil en el convencimiento de las misiones diplomáticas a construir nuevas embajadas y a transferir el cuerpo diplomático.

> quim Souza Leão, Ministro Djalma Lessa y Raymundo Castro Maia, todos conocidos coleccionistas. [...] Se buscó, en la decoración del Palacio, dar destaque especial a las obras de arte y a los muebles nacionales o especialmente encargados, como pinturas, muebles, esculturas, tapicerías y luminarias diseñados por artistas de renombre nacional (MADEIRA,1968: s/n. Traducción libre del original en portugués)

El conjunto de obras integradas del Itamaraty permite constatar lo especial que es la síntesis en ese edificio, desde la perspectiva de la variedad de artistas, de generaciones distintas, vinculados o asociados a grupos artísticos diversos y no exclusivamente al grupo moderno carioca de Niemeyer y Costa. El extracto anterior deja claro cómo la obra de arte era un punto fundamental en la propia espacialidad del Palacio, hasta el punto de que las elecciones no estaban a cargo exclusivamente de los arquitectos o Murtinho. Resulta de esa pluralidad de artistas una pluralidad de imágenes y representaciones sobre lo que sería el moderno nacional.

OBRAS DE ARTE INTEGRADAS - PALACIO ITAMARATY BRASÍLIA						
ARTISTA	**AÑO NAC**	**AÑO MUERTE**	**OBRA**	**AÑO OBRA**	**DESCRICIÓN**	**LOCAL EN EL MRE**
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	*Eva*	1965	Escultura en bronce fundido, patinado, pulido y cincelado. Dimensiones: 1,47 x 0,47 x 0,34 m.	Tercero piso. Salón Noble
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	*Duas amigas*	1968	Escultura en bronce fundido, patinado, pulido y cincelado. Dimensiones: 2,55 x 1,27 x 0,58 m. Datación: 1967-1968	Tercero piso. Salón Noble
Alfredo Volpi	1896	1988	*Sonho de Dom Bosco*	1966	Compuesto por formas figurativas de arcos y triángulos en negro, blanco y rojo, dispersos sobre fondo azul. Dimensión: 3,36 x 4,65 m.	Segundo piso
Athos Bulcão	1918	2008	Parede de Mármore	1966	Pared con relieves de mármol blanco, cuya textura es de trapecios verticales que se suceden de forma ritmada.	Suelo. Servicio de recepción
Athos Bulcão	1918	2008	Treliça	1967	Treliça divisoria compuesta por montantes verticales y de madera intercalados por piezas de hierro pintadas en rojo, blanco y negro, estableciendo una modulación variada. Dimensión: 4,44 x 22,40 metros.	Segundo Piso. Sala de los Tratados
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural en azulejo	Anexo I. Recepción. 8º piso
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Copa, 8º piso
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural en azulejo	Anexo I. Setor de los contatos, 8º piso
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural en azulejo	Anexo I. 8º piso
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural en azulejo	Anexo II. Café
Athos Bulcão	1918	2008	Painel em fórmica	1982	Painel	Anexo I. Posto de Saúde
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural con los relieves de mármol blanco	Pasarela entre el Anexo I y el II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural en azulejo	Passarela entre Anexo I e II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural con los relieves de mármol blanco	Anexo II. Área de circulação
Bruno Giorgi	1905	1993	*Meteoro*	1967	Escultura en mármol carrara ejecutada en bloque único de mármol que pesa 4 toneladas. Se compone de cinco elementos con curvas conjugadas entre sí que crean espacios vacíos. Dimensión: 4 metros de diámetro. Datación: 1966-1967	Espelho d'água, externo
Emanoel Araújo	1940	_	*Grande relevo branco*	?	Relieve en madera pintada de blanco. Dimensiones: 2,70 x 11,17 m.	Subsolo. Foyer do auditório
Franz Weissmann	1911	2005	*Metamorfose*	1958	Escultura en metal compuesta por la combinación de cuadrados con círculos huecos interiormente que se repiten, recordando una columna infinita. Dimensiones: 2,54 x 0,99 x 0,67 cm. Datación: 1957-1958	Segundo Piso
Lasar Segall	1889	1957	*Três jovens*	1939	Escultura en bronce, bloque único fundido con pátina. 155 x 83 x 73 cm..	Terceiro piso. Jardim do Salão Nobre

Maria Martins	1894	1973	*Canto da noite*	1968	Escultura en bronce pulido, fundida en un bloque único de bronce, patinado en oro amarillo y pulido. Dimensiones: 1,70 x 2,03 x 1,22 m.	Terceiro piso. Jardim do Salão Nobre
Mary Vieira	1927	2001	*Ponto de encontro*	1970	Escultura cinética compuesta por 230 placas de aluminio que se mueven alrededor de un eje apoyado en pedestal cilíndrico y crean configuraciones variadas. La escultura está rodeada por 3 bancos ejecutados en 18 bloques de mármol macizo. Dimensión: 1,60 x 1,00 x 0,28 m (desconsiderando los bancos). Datación: 1969-1970	Térreo. Hall de recepção
Paulo Werneck	1907	1987	Mural em mosaico vitrificado	1960	Mural en mosaico vitrificado	Anexo 1, 8o andar (último), antigo restaurante e atual Departamento de Administração do MRE. (Rezende, 2018, p. 137)
Pedro Correia de Araújo	1930	?	*Revoada dos Pássaros*	1968	Lustre esculpido en bronce, plata, con cristales de roca tallados. Se compone de enorme disco con 110 brazos, 1500 kg e iluminado por una sola lámpara de 1000 vatios. Datación: 1967-1968	Terceiro piso. Sala Dom Pedro I
Roberto Burle Marx	1909	1994	*Vegetação do Planalto Central*	1965	Tapicería de lana. Dimensiones: 4,15 x 2,50 m	Terceiro piso. Sala Brasília
Rubem Valentim	1922	1991	*Templo de Oxalá*	1977	Relieve en madera recortada y esmaltada de blanco. Basado en la representación de objetos simbólicos retirados de los cultos afrobrasileiros.	Subsolo. Foyer do auditório
Sérgio de Camargo	1930	1990	*Muro Estrutural*	1966	Bloques de hormigón y pintura vinílica. Dimensiones: 4,45 x 26 m. Datación: 1965-1966	Subsolo. Auditório
Victor Brecheret	1894	1955	*Nu deitado*	1940 (circa)	Escultura en yeso patinado y pulido. Donación de la familia del artista. Se trata de molde de la escultura en bronce ubicada en el Largo do Arouche en São Paulo, titulada Después del Baño. Dimensiones: 1,30 x 2,75 x 0,65 m.	Terceiro. Salão Nobre

Fig. 1 - Tabla cuantitativa de obras de arte integradas a el Palacio Itamaraty, en Brasilia. Fuente: Elaboración propria (2019)

Para que quede claro cómo Itamaraty alberga prácticas diversas de la síntesis de las artes, comparémoslo a otros espacios de Brasilia. Comencemos por los edificios y espacios públicos del Eje Monumental[7] y de la Plaza de los Tres Poderes, todos cercanos al Itamaraty. Se obtiene la siguiente relación de obras integradas[8]:

La selección evidencia un círculo de artistas en constante asociación y que se consolida con las obras de Niemeyer, destacadamente Bulcão, Ceschiatti y Peretti.

En la tabla (*Fig. 2*), están cubiertos por la clave *Artistas colaboradores de Niemeyer*. Por otro lado, la tabla indica a artistas que inauguran en la nueva capital su actuación junto al arquitecto, reunidos bajo la clave *Artistas fuera del círculo de Niemeyer*[9]. Podemos distribuir las obras integradas del Itamaraty en esos dos círculos:

[7] Bajo la división de sectores del plano urbano de Brasilia, el Eje Monumental reúne los principales edificios gubernamentales, como los Ministerios, el Congreso y el Supremo Tribunal Federal.

[8] Selección de obras según: BRAGA et all 1997, MINISTERIO, 2009; CASTELLO, 2005; IPHAN, 2008; Informe final de Iniciación Científica Fapesp del autor y visitas de campo realizadas en Brasilia en 2017, 2018 y 2019.

[9] Hay, por cierto, artistas no cubiertos por una clave ni otra. Sobre ellos, no fue posible establecer, hasta el momento, proximidad o distanciamiento con Niemeyer en la época de la construcción del Itamaraty.

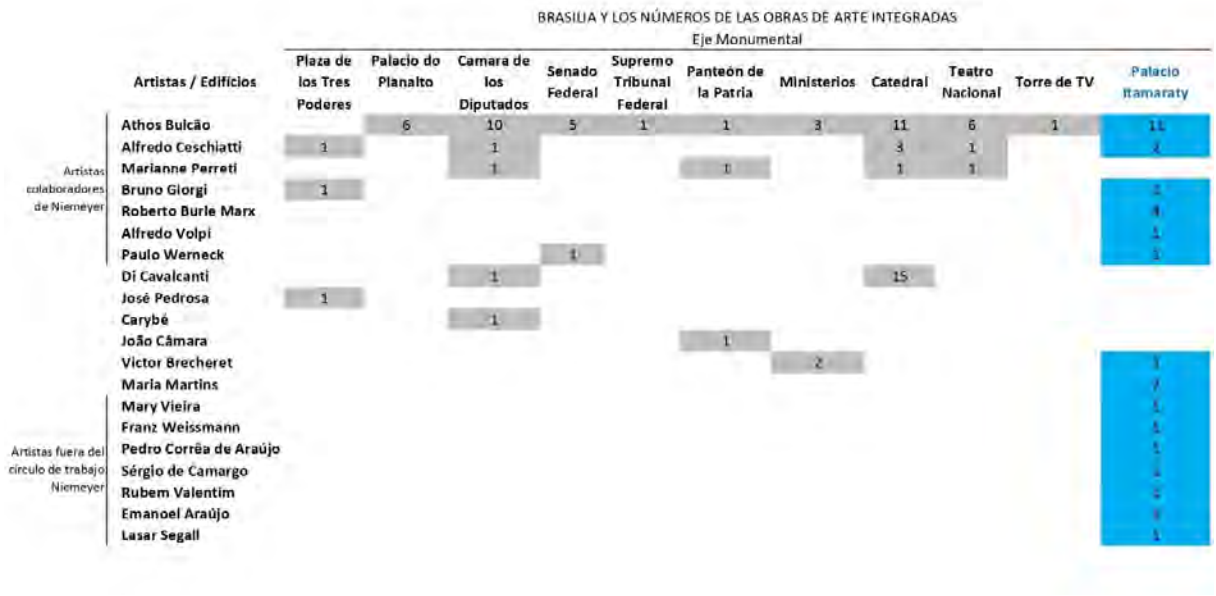


Fig. 2 - Tabla cuantitativa de obras de arte integradas a los edificios y a los espacios públicos del Eje Monumental (incluyendo Plaza de los Tres Poderes), en Brasilia. Fuente: autor

A. Artistas colaboradores de Niemeyer[10], cuyas obras son las siguientes[11]:

- *Meteoro*, de Bruno Giorgi, 1966-1967.
- *Pared de Mármol* [Parede de Mármore], de Athos Bulcão, 1966.
- *Enrejado* [Treliça], de Bulcão, 1967.
- *Sueño de Don Bosco* [Sonho de Dom Bosco], de Alfredo Volpi, 1966.
- *Vegetación de la Meseta Central* [Vegetação do Planalto Central], de Burle Marx, 1965.
- *Dos* [Duas] *amigas*, de Alfredo Ceschiatti, 1967-1968.
- *Eva*, de Ceschiatti, 1965.
- *Mural en* [em] *mosaico vitrificado*, de Paulo Werneck, 1960[12].

B. Artistas que hasta entonces no habían trabajado con el arquitecto, cuyas obras son las siguientes[13]:

- *Punto de encuentro* [Ponto de encontro], de Mary Vieira, 1969-1970.
- *Metamorfosis* [Metamorfose], de Franz Weissmann, 1957-1958.
- *Vuelo de los Pájaros* [Revoada dos Pássaros], de Pedro Corrêa de Araújo, 1967-1968.
- *Muro Estructural* [Estrutural], de Sérgio Camargo, 1965-1966.

[10] Este círculo reúne algunos de los más frecuentes colaboradores de Niemeyer en diversas obras, desde el Ministerio de la Educación y Salud (1936-1947), en Rio, pasando por el conjunto de Pampulha (anos 1940), en Belo Horizonte, y otros edificios en diversas escalas y programas. Este círculo se consolidó en la construcción de Brasilia.

[11] Dados según: BRAGA et all, op. cit, 1997; Ministerio, 2009; y CASTELO, 2005.

[12] Fecha según: MARTINS, 2008, pág. 9.

[13] Dados según: BRAGA et all, op. cit, 1997; MINISTERIO, 2009.

- *Templo de Obatalá* [Oxalá], de Rubem Valentim, 1977.
- *Grande relieve blanco* [Grande relevo branco], de Emanoel Araújo, sin fecha.
- *Canto de la noche* [Canto da noite], de Maria Martins, 1968.
- *Tres jóvenes* [Três jovens], de Lasar Segall, 1939.
- *Desnudo acostado* [Nu deitado], de Victor Brecheret, 1940 (*circa*).

Las obras reunidas en los dos círculos, concebidas en un intervalo temporal prácticamente idéntico (1965-1970)[14], confirman la variedad de artistas, de generaciones artísticas distintas y vinculados a grupos y temáticas diversos en el Itamaraty. Sobre asociaciones artísticas, por ejemplo, Camargo y Weissman eran próximos al Grupo Neoconcreto carioca; Burle Marx, Bulcão y Werneck, al círculo carioca de arquitectura; Volpi, al Grupo Santa Helena de São Paulo, Martins, escultora en diálogo con los surrealistas y dadaístas europeos; Vieira, con obra de carácter cinético; Araújo, con obras que discurren sobre cuestiones político-culturales de la herencia africana en el país.

3. ITAMARATY COMO HENDIDURA DEL ARTE-ARQUITECTURA

El recorrido arriba explicita la dualidad existente en el Itamaraty, con los artistas del Palacio y los artistas de la ciudad. Claramente, Niemeyer fue un arquitecto con quien Bulcão, Werneck y Ceschiatti, por ejemplo, tuvieron un gran número de colaboraciones en edificios, dado el volumen de obras y la propia alzada de Niemeyer al rango de arquitecto oficial de Brasilia.

Sin embargo, observar la trayectoria e inserción profesional de estos artistas permite entender su relación con el arquitecto, así como huir del lugar común en que la historiografía los eclipsa en cuanto agentes. Bulcão, por ejemplo, también estuvo íntimamente asociado al arquitecto João Filgueiras Lima; Werneck ejecutó innumerables murales para el estudio de arquitectura carioca MMM Roberto; Ceschiatti fue profesor, así como Bulcão, de la Universidad de Brasilia.

Así, surge una cuestión: ¿cómo se relacionaban los demás artistas que no rodeaban al círculo carioca? Si la asociación arquitecto-artista prescinde de vínculos profesionales, ¿quién inserta a los artistas en la gran labor que fue construir el MRE en la nueva capital? Un agente no arquitecto será Murtinho, como ya se ha detallado anteriormente. La biografía del diplomático deja claro su tránsito entre los medios intelectuales cariocas del período. Los estudios de Rossetti y Ramos (2017) y el testimonio de Murtinho (1990) dejan visibles sus relaciones personales con algunos de los artistas, como Giorgi, Martins y Correia de Araújo.

Sin embargo, si, para la relación Niemeyer-artistas hacía falta entender cuáles eran las redes en que se insertaban esas alianzas, ¿no sería igualmente un error decir que la elección de los demás, de los *artistas del palacio*, se debiera únicamente a la criba personal de Murtinho?

En el marco de esta investigación, se verificó que Itamaraty adquirió a lo largo de las décadas posteriores a 1970 muchas otras obras de arte, de forma que ¿no sería más correcto creer que la relación extrapolaría la actuación de Murtinho para alcanzar una esfera institucional?

El escenario delineado arriba remite a la relación que Carlos Martins establece entre la Semana de Arte Moderno de 1922 de São Paulo y la historiografía de la arquitectura. Considere lo siguiente:

> Bueno, esta trama [historiografía brasileña pautada conforme el recorrido de edificios de arquitectos cariocas Ministerio de la Educación y Salud-Pampulha-Brasilia] está montada. Nos interesa su lógica y su coherencia. Nos interesan más sus preguntas que ella no plantea, sus zonas de oscuridad.

[14] La obra de Brecheret fue fechada a 1940, la de Segall, a 1939, la de Valentim, a 1977, y la de Araújo no está fechada. (MINISTERIO, 2009). Aunque no fueron adquiridas o encargadas en el período de la construcción, se consideraron en la investigación en función de su intensa relación con el edificio y con las otras obras seleccionadas, tal como la proximidad a la obra de Camargo en el auditorio, en el caso de Araújo y Valentim; y con las esculturas del tercer piso, en el caso de Brecheret y Segall.

> Iluminar estas zonas, enfrentar esas preguntas, tal vez requiera otra trama.
>
> Una primera cuestión es de orden metodológico. Aunque este esquema toque las relaciones entre arquitectura y otras esferas de la producción cultural, lo hace más cuando la ausencia de sincronismo causa un ruido extraño a su linealidad. Este es el caso de la asincronía entre la arquitectura y la Semana [de 1922]. Resultado de una visión de alteridad, aunque pueda afirmar lo contrario, la matriz interpretativa que analizamos no parte del entendimiento de la arquitectura como parte integrante del campo de la producción cultural. Por eso no logra insertar en su trama que la arquitectura, a pesar de sus condicionantes y procedimientos específicos, tiene que afrontar los mismos desafíos y buscar respuestas a las mismas cuestiones que están colocadas para el conjunto de la producción cultural de un dado momento histórico. (MARTINS, 1987: 74-75. Traducción libre del original en portugués, énfasis añadido)

Tras ese análisis y recorrido es posible colocar el MRE y su relación arte-arquitectura como una *asincronía* de la historiografía. La falta de instrumentos para entender la inserción de muchos de los artistas en ese proceso nos apunta un *ruido* en Brasilia. El desafío aquí es mapear cuáles son las *otras tramas* de esa *zona oscura*.

La investigación en las fuentes primarias apuntó una multiplicidad de agentes y del propio MRE en el largo proceso de proyecto-construcción-transferencia. Las obras integradas en la sede del Ministerio extrapolan las relaciones arte-arquitectura hasta entonces establecidas. Para comprender la peculiaridad de este conjunto, dos ejes son fundamentales: mapear las acciones de la División Cultural del MRE, DC-MRE, y ampliar el panorama de las artes en el período, echando una mirada sobre ciertos desarrollos que entonces se observaban en el eje Rio-São Paulo.

La decisión de investigar la actuación de la DC-MRE resultó de la participación del mismo Murtinho en el órgano a principios de los años 1960. La investigación de Flávia Crespo (2006) recorre la formación de la División Cultural por la actuación, sobre todo en el campo de la música, en la propaganda de Brasil en el exterior. Sin embargo, la actuación de ese órgano se muestra extensa en las diversas áreas de la cultura. La lectura de los Informes Anuales del MRE de 1960 a 1988 revela la multifuncionalidad de la diplomacia cultural.

En vista de ello, y de la inexistencia de bibliografía específica, esta investigación sistematizó todas las exposiciones y acciones correlacionadas de la División Cultural (o de Cooperación Intelectual, en dado momento) desde su creación, en los años 1930, hasta 1988.

Estos datos muestran una intensa acción del Itamaraty en la promoción de artistas en el exterior y en el diálogo con las instituciones de arte del eje Rio-São Paulo: el Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), los Museos de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) y São Paulo (MAM-SP) y la Bienal de Arte de São Paulo.

El levantamiento, sumado al material documental encontrado en el MRE, en el MASP, en el MAM-RJ, en el Archivo Histórico Wanda Svevo (Bienal) y en el archivo personal de Luiz Bernardo Pericás, nieto de Murtinho, permite señalar las siguientes líneas de actuación del Itamaraty:

A. Acción del MRE en organizar exposiciones al exterior de artistas y de colecciones de museos brasileños, tal como la itinerancia de una selección de obras del acervo del MASP por Japón, en los años 1970.

B. El Itamaraty como un espacio de recibir exposiciones del eje Rio-São Paulo.

C. La División Cultural como agente importante en el fomento, expansión e internacionalización de la Bienal de São Paulo, en el diálogo estratégico y político para las representaciones internacionales, en los trámites aduaneros, en el patrocinio de la exposición y de galardones, como el Premio Presidente de la República y el Premio Itamaraty.

D. La inserción de diplomáticos en los consejos de honor y administrativos de esas instituciones, sobre todo del MAM-RJ y de la Bienal, en los que participó el propio Murtinho.

E. El intenso diálogo entre el MRE y líderes de esas instituciones, como Pietro Maria Bardi (MASP) y Francisco Matarazzo (MAM-SP, Bienal).

F. La proximidad temporal entre la participación y/o galardón de algunos artistas en la Bienal y la adquisición de obras suyas por el Itamaraty, caso de Camargo, Correia de Araújo y Vieira.

Estas líneas iluminan una nueva *trama*, que complementa y difiere de la *interpretación dominante* de la historiografía de la arquitectura, insertando las instituciones y sus círculos en el rol de elementos capaces de explicar la inserción de artistas de grupos tan diversos en el Itamaraty.

Las obras presentes en el Palacio extrapolan las relaciones arte-arquitectura que se pueden establecer en otros edificios brasileños. Para comprender la peculiaridad del conjunto, hace falta ampliar el panorama de las artes en el período y echar la mirada sobre ciertos desarrollos que entonces se observaban en el eje Rio-São Paulo.

Esto es porque la nueva capital federal, inaugurada en 1960, es contemporánea al nacimiento de un sistema de arte en el Sudeste del país, fundamentado sobre todo en el MASP, el MAM-SP, el MAM-RJ y la Bienal.

La inauguración de Brasilia y la creación de dichos museos e instituciones fueron marcos fundamentales de la construcción de la identidad nacional moderna brasileña en la segunda mitad del siglo XX. Por medio de su actuación, el MRE compró, financió y promovió las artes en el período, además de construir intenso diálogo con instituciones del Sudeste y sus representantes. Por esta razón, se propone el análisis de la intersección entre estos dos sucesos históricos a primera vista no relacionados – la construcción de Brasilia y el nacimiento del sistema de arte en el eje Río-São Paulo –, pero cuyo vértice es el MRE, relación esta materializada en la espacialidad del edificio y su relación arte-arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

ALVES, Leandro Leão. (2019). *Arte, Arquitetura e Estado: o Palácio Itamaraty em Brasília 1959-70*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARROSO, Gustavo. (1968) *História do Palácio Itamaraty*. Rio de Janeiro: Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty / Ministério das Relações Exteriores; Seção de Publicações.

BRAGA, Andréa da Costa; FALCÃO, Fernando A. R. "Palácio Itamaraty". (1997) *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília*. Brasília: Fundação Athos Bulcão.

CASTELLO, Roberto (2005). Brasília: monumentos, marcos e esculturas. Brasília: Editora Ballatia Press.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira (2009). *Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, Vol. I. e II

CONDURU, Guilherme Frazão (2013). *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: FUNAG.

CRESPO, Flávia Ribeiro. *O Itamaraty da cultura brasileira: 1945-1964*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

GORELIK, Adrian. (2005). *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

INVENTÁRIO do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, Brasília, 2009.

KATINSKY, Júlio Roberto. (1991). *Brasília em três tempos*. Rio de Janeiro: Revan.

LOURENÇO, Maria Cecília França. (1999). *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MADEIRA, José Vieira (1968). "O preço de um palácio". Correio Braziliense. Brasilia, 16/05/1968, p s/n.

MARTINS, Carlos. (2008) *Paulo Werneck: muralista brasileiro*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. (1987). *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. (2009). *Palácio Itamaraty*. Brasília: Departamento Cultural MRE.

MURTINHO, Waldimir do Amaral (1990). *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. MURTINHO.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. (2017) *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia* (coleção memória). Brasília: ITS.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. "A arquitetura do Palácio Itamaraty (1959-1970) ". Disponible en: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/ROSSETTI-A-arquitetura-do-Palacio-Itamaraty-1959-1970.pdf/view. >. Acceso en 20/06/2017.

PAUTAS CULTURALES DE (RE)APERTURA AL PAISAJE EN LA ALHAMBRA CRISTIANIZADA

Cultural patterns of (re)opening to landscape in the Christianized Alhambra

Marta Rodríguez Iturriaga
Universidad de Granada
miturriaga@ugr.es

Resumen

La evolución de la conciencia paisajística en un contexto determinado puede ser rastreada de manera excepcional a través de las permanencias arquitectónicas, que materializan propiamente las relaciones deseadas con el territorio considerado. De especial interés resultan los espacios orientados a su percepción y experiencia, sin que esta venga motivada por conocidos y directos propósitos utilitarios. La Alhambra y el Generalife granadinos constituyen uno de estos casos excepcionales, donde la permanencia y superposición de diferentes conceptos arquitectónicos en relación con el entorno posibilita un conocimiento más directo y explícito de la cambiante aproximación hacia este enclave y de su eventual interpretación como paisaje, complementando la información que proporcionan otros tipos de fuentes. Esta comunicación se centra en las operaciones de transformación selectiva y (re)apertura al paisaje acaecidas en el primer siglo tras la conquista, que son buena muestra de un cambio en la mirada, en la interpretación y en el deseo de experimentar el territorio de Granada con respecto a la etapa islámica precedente. Su análisis arquitectónico, con especial atención a las cuestiones experienciales y fenomenológicas, permite extraer ciertas pautas culturales que caracterizan las relaciones de la monarquía hispánica con este paraje recién conquistado, en un contexto de transición cultural a todos los niveles e incipiente conciencia paisajística en el mundo occidental.

Palabras clave

Alhambra y Generalife, mirada, paisaje, Granada, experiencia, arquitectura.

Abstract

The evolution of landscape awareness in a particular context can be clearly tracked through architectural remains, as they properly materialize the desired relations with the territory concerned. Those built spaces which were oriented to territorial perception without known utilitarian purposes reveal of special interest for this aim. The Alhambra and Generalife constitute one of these exceptional cases, in which the permanence and overlap of different architectural concepts in connection with the surrounding environment allow a more direct and explicit understanding of the changing attitude towards this territory and of its eventual interpretation as “landscape”, complementing the data provided by other historical sources. This communication focuses on the works of selective transformation and (re) opening to the landscape that occurred on the “red hill” in the first century after the Christian conquest. They are good proofs of a change in the gaze, in the interpretation, and in the desire to experience the territory of Granada, compared to the precedent Islamic period. Analyzing these works from an architectural point of view, with special attention to the experiential and phenomenological aspects, enables to infer some cultural patterns that seem to characterize the relations of the Hispanic monarchy with this recently conquered spot, in a context of cultural transition at all levels and incipient landscape appreciation in the Western world.

Keywords

Alhambra and Generalife, gaze, landscape, Granada, experience, architecture.

1. INTRODUCCIÓN[1]

En el símil del "paisaje como teatro" enunciado por Eugenio Turri (Turri, 1998), los individuos y las sociedades "actúan" o desarrollan sus vidas en su particular "escenario" territorial, pero también contemplan a un tiempo, como "espectadores", las acciones propias y ajenas y sus efectos sobre el medio, en un continuo e incesante intercambio de papeles (acción / contemplación). El Convenio Europeo (2000), a su vez, definía el paisaje como la interpretación cultural del territorio vivido por parte de sus habitantes[2]. Si la interpretación —el paisaje como constructo mental— emerge de la vivencia y, en particular, de la contemplación o percepción atenta, el estudio de la mirada intencionada a un territorio adquiere un renovado valor, dado que nos permite aproximarnos al "paisaje interpretado" en cada momento de su historia y hasta la contemporaneidad.

Testimonios escritos o representaciones gráficas son algunas de las fuentes en las que han quedado plasmados, a través del tiempo, los juicios derivados de las impresiones territoriales. Pero, además, en algunos casos, la mirada ha llegado a alcanzar condición espacial y material inequívocas al cristalizar en formas arquitectónicas, desvelando, de paso, ciertas pautas culturales en relación con la experiencia del entorno vigentes en la sociedad en cuestión. En este sentido, se propone una aproximación al conocimiento del paisaje urbano histórico que, apoyándose también en fuentes tradicionales como las mencionadas (escritas, cartográficas, pictóricas, etc.), parta principalmente del análisis, bajo parámetros paisajistas, de algunos de los más destacados espacios arquitectónicos orientados a su experiencia directa.

En esta comunicación se aplica el enfoque descrito al paisaje de Granada en el primer siglo tras la conquista, una etapa de gran interés en la que, al mismo tiempo que se resignificaba decididamente la ciudad baja mediante nuevos hitos monumentales, símbolos del nuevo orden político, religioso y cultural, en la privilegiada "colina roja" se habilitaban diversos espacios para presenciar, desde nuevos parámetros, este singular "escenario" en transformación. El análisis de algunas de estas últimas intervenciones permite completar la visión histórica del territorio granadino que puede inferirse de testimonios de otra naturaleza, incluyendo patrones culturales de aproximación a su experiencia asociados a los comitentes de las obras, a las formas en ellas empleadas, a la orientación escogida, al uso y función previstos e incluso al género de sus destinatarios.

2. TRANSFORMACIONES ARQUITECTÓNICAS Y APROXIMACIÓN AL PAISAJE EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE TRAS LA CONQUISTA

Toda aproximación al "paisaje interpretado" en la Granada cristianizada debe hacer forzosa referencia a la situación islámica previa, no sólo por su inmediatez en el tiempo sino, sobre todo, con objeto de enfatizar las continuidades y diferencias culturales, también en el acercamiento a esta realidad paisajística.

En la Granada que recibieron los cristianos tenía un gran peso la impronta islámica, tanto en lo visible (construcciones, entramado urbano, modos de habitar) como a efectos inmateriales y simbólicos. La ciudad, por este motivo, se define desde un principio como escenario de la "acción" transformadora de los nuevos poderes, con el objetivo de la aculturación y el control social, mientras que la convenientemente apartada atalaya de la Sabika, aunque igualmente islámica, se asume, entre otras cosas, como lujoso espacio de "contemplación" de aquellas deseadas transformaciones. Se trata de una mirada que combina la vigilancia simbólica del territorio sometido con el recreo en su contemplación ociosa: las atenciones recaen en su particular y exótica fisonomía[3], en su condición evocadora de la sonada victo-

---

[1] Esta comunicación se enmarca en la tesis doctoral de la autora, financiada por el Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario (ref. FPU16/02495).

[2] Consejo de Europa, Convenio Europeo del Paisaje (Florencia, 2000), art.1a.

[3] Los avances y retrocesos de la conquista, con sus consiguientes aproximaciones bélicas a la Granada islámica, visitas diplomáticas a la misma, etc., habrían favorecido la difusión de una imagen idealizada de aquel próspero territorio de singulares rasgos geográficos. Sierra Nevada, por ejemplo, se presentaría como un impresionante hito natural que guiaba la aproximación a la capital nazarí mucho antes de ser visible ésta.

ria y en la belleza que en él se lee como consecuencia de la identificación con los modelos de "entorno ideal" socialmente valorados[4].

Estas motivaciones para experimentar el territorio granadino desde la nueva sede real de la Sabika debieron verse, en cierta medida, acrecentadas por las preexistencias palaciegas y su inusitada vocación paisajista. Las referencias al deleite causado por la visión del entorno desde las torres, palacios y jardines nazaríes abundan en los testimonios de los viajeros de los siglos XV y XVI y en las crónicas del XVII:

> Hay un patio más bajo y no muy grande, rodeado de hiedras tan verdes y espesas que no se ven por ninguna parte las paredes, con algunos balcones que miran desde el precipicio donde se encuentra hacia una hondura por la que corre el Darro, vista hermosa y apacible [...] (Andrea Navagero, 1526. Navagero, 1563: fol. 19v. Traducción de la autora).

> Cassa de los Reyes moros, labrada de musaico y adornadas sus paredes de mármoles blancos y negros […] los dormitorios y baños de los moros guarneçidos paredes y suelos de açulejos [con] algunos jardines y sobre todo la mejor bista [sic] de España (Gómez de Mora, 1626. Marías Franco, 1995: 107).

> Aposentose el Emperador en el Alhambra, y desde las ventanas dela torre de Comares vio la parte de la ciudad que descubren poblada de luminarias y luzes, emula del firmamento. Otro dia madrugo a ver la fuerça del Alhambra, y lo admirò el artificio y coste de los edificios Arabes, la curiosidad de las fuentes, y el abundancia de aguas en sitio tan alto. Y desde las ventanas mirò la grandeza dela ciudad, lo estendido de sus edificios, y dixo: que si bien se auia holgado de ver todas las ciudades del Reyno, de ver esta ciudad auia recibido particular gusto. Y añadió, Desventurado del que tal perdió (Bermúdez de Pedraza, 1639: fol. 212).

Estas y otras evidencias documentales permiten entrever que la experiencia de los palacios nazaríes, en la que a la exuberancia espacial, decorativa y jardinera se sumaba la intensidad de las percepciones territoriales, debió causar una gran impresión a sus nuevos poseedores[5], a pesar de su paso previo por otros palacios de origen islámico[6]. Es posible, también, que estas experiencias entre arquitectura y paisaje, muestra palpable de la sofisticación estética de la cultura rival, terminaran de despertar o excitaran definitivamente el interés por el paisaje para entonces latente en la élite castellana, aunque fuera movido por el inconfesable deseo de no quedar atrás en las inevitables comparaciones.

Lo cierto es que motivaciones concretas para contemplar este territorio, de un lado, y preexistencias nazaríes, con su visible repertorio de opciones de posicionamiento, formales, espaciales, materiales y experienciales para sacar partido a tan aventajado emplazamiento, de otro, se conjugan para inducir a los cristianos a la rápida toma de posiciones en este diálogo sostenido entre arquitectura y paisaje. De este modo, se aprecia que, en el primer siglo tras la conquista, se adoptan diversas decisiones arquitectónicas orientadas a intensificar, transformar o construir nuevas experiencias entre el microcosmos palaciego y el territorio circundante. Algunas suponen la rápida detección de varios de los espacios nazaríes con mayor intensidad paisajista y su consiguiente modificación con objeto de hacer cómodo (a efectos físicos y/o psicológicos) su uso y disfrute por parte de la corte española y su séquito; otras corresponden a actuaciones de obra nueva o en emplazamientos aún no edificados pero donde se hallaban implícitas las potencialidades paisajísticas. Nos referiremos globalmente a todas ellas como operaciones de (re)apertura al paisaje, con objeto de abarcar toda la variedad de casuísticas.

Las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en este sentido abarcan tanto la zona de la Alhambra destinada a casa real (entorno de Comares, incluyendo el Mexuar y el Cuarto Dorado, y entorno

---

[4] Los modelos de "entorno ideal" en la Europa cristiana medieval bebían del Paraíso bíblico, de los autores clásicos y de la literatura, piadosa o secular, disponible en el momento. En conjunto, el *locus amoenus* se asociaba con una naturaleza apacible y humanizada, siendo los valles luminosos, fértiles e irrigados como la vega de Granada especialmente apreciados por sus connotaciones de docilidad y abundancia (Barros, 1999; Tuan, 2007: 155-156, 161).

[5] Así lo confirman, por ejemplo, las palabras de Íñigo López de Mendoza, quien en 1508 escribía al rey Fernando sugiriéndole que "mostrara vuestra alteza esto a quien no lo ha visto, ques al contrario de todas las otras cosas, que parece mucho mas visto que oído". Extracto de la carta del 4 de septiembre de 1508 (Meneses García, 1973: 408).

[6] Se trataba de una tradición arquitectónica en gran medida ajena pero no desconocida, pues se ha dicho que "desde Alfonso VIII de Castilla, los reyes y señores cristianos estaban habituados y deseosos de ocupar las cómodas y bellas estancias de aquellos andaluces islamizados" (Bermúdez Pareja, 1965: 100; Manzano Martos, 1992: 151).

de Leones y Lindaraja) como la almunia del Generalife, careciendo visiblemente de un plan global o de conjunto (Gómez-Moreno Calera, 2007b: 38). Aunque Alhambra y Generalife tuvieron desde la conquista tenedores diferentes, Carlos Vílchez ha señalado que el alcaide de la almunia[7] era dependiente del de la ciudadela, el conde de Tendilla (Vílchez Vílchez, 2016: 95), que tendría una gran responsabilidad y capacidad decisoria en muchas de estas obras. La propiedad residiría indefectiblemente en la monarquía española, a la que debe atribuirse, en consecuencia, el impulso o, en todo caso, la aprobación de estas iniciativas y su consiguiente financiación.

De las características generales de este tipo de operaciones, que sintetizaremos a continuación, se pueden extraer diversos parámetros culturales que posibilitan una aproximación a las relaciones de la corte cristiana con el paisaje granadino propiciadas y mediadas por la nueva arquitectura.

2.1. Pautas culturales de (re)apertura al paisaje

Lo primero que cabe destacar es que, dentro del recinto amurallado de la Alhambra, las estancias que parecen destinarse a los monarcas cristianos se emplazan, en muchos casos, en el límite topográfico o en sus proximidades, incidiendo en la preferencia por este tipo de situaciones con amplia visibilidad y en la asociación entre el soberano y la experiencia gozosa de sus dominios; todo ello a semejanza de lo ocurrido en tiempos nazaríes. Así, Isabel la Católica y, posteriormente, la emperatriz Isabel de Portugal fijan sus aposentos en torno al Cuarto Dorado y el Mexuar; Isabel y Fernando parecen haber ordenado erigir alguna nueva construcción en este sentido entre el Patio de la Reja y el de Lindaraja, área que será después remozada para aposento —frustrado— de su nieto, Carlos V, y la segunda esposa de Fernando el Católico, Germana de Foix, se alojaría en la Torre de Machuca y sus aledaños, como refiere la llamada "Planta Grande" atribuida a dicho arquitecto[8]. Estas situaciones liminales posibilitan, tal y como en la etapa islámica precedente, una expansión y evasión localizada que complementa a la dominante introversión de la arquitectura residencial, pues en este punto confluyen la tradición andalusí y la medieval castellana.

Sin embargo, la corte que en estos palacios habría de establecerse, aunque se mostró receptiva y tolerante en algunos aspectos, en lo relativo a otros traía consigo sus propios patrones culturales. En ocasiones anteriores hemos analizado cómo los palacios nazaríes posibilitaban una experiencia del paisaje fundamentalmente estancial, localizada por lo general en reducidas dependencias que lanzaban visuales concentradas, o de cono estrecho, en varias direcciones complementarias; los huecos acostumbraban a ser bajos, de medianas dimensiones y estaban en muchos casos velados por vidrieras, celosías o ajimeces, filtros superpuestos que era necesario manipular para una visión diáfana y una continuidad total entre interior y exterior (Rodríguez Iturriaga, 2017, 2018, 2019). Todo indica que los cristianos preferían en estos momentos otro tipo de soluciones arquitectónicas para relacionarse con el paisaje, funcionalmente más cómodas y formalmente más cercanas a su tradición cultural. Indudablemente, además, la percepción de Granada como escenario de una victoria histórica de Occidente se enfatizaba si el espacio que proporcionaba y enmarcaba la vista materializaba con sus formas el triunfo y la vigencia de sus principios culturales.

Así, a los castellanos les resultaron, en general, incómodos muchos de aquellos huecos con apenas 30 cm de antepecho o incluso menos, diseñados para la percepción del entorno en posición sentada o recostada sobre alfombras y almohadones bajos. Las diferentes costumbres llevan ahora a perseguir una experiencia del paisaje bien desde un asiento a la usanza occidental, bien en posición erguida (estática o dinámica). De la primera solución es ejemplo el Mirador del Cuarto Dorado, donde se ciegan los ajimeces laterales y se transforma el central en un ventanal gótico con dos bancos individuales enfrentados[9];

[7] La primera tenencia de alcaidía del Generalife (1492-1523) la ostentó Juan de Hinestrosa. Le siguieron Jacques de Manzilla (1523-1525) y Gil Vázquez de Rengifo (1525-1537).

[8] Custodiada por la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y de cronología debatida (entre ca. 1528 y ca.1545).

[9] Es curioso el destino femenino al que apunta este espacio, pues las llamadas "ventanas de asiento" en aquellos años todavía presentaban ciertas connotaciones ligadas a la ocupación masculina, por el riesgo de ser visto desde el exterior. Es lo que se desprende del contrato para la construcción del palacio de Monterrey en Salamanca (inic. 1539) publicado por Apraiz (1917): en él se indica que ciertos aposentos no han de tener "ventanas de asiento porque son aposentos para mugeres", en los que se han de hacer, en cambio, "ventanas apropósito" (Apraiz, 1917: 13).



Fig. 1 - Izquierda: Exterior del Mirador del Cuarto Dorado. Fotografía de Armando Antonio López Murcia (1965). Fuente: Archivo de la Alhambra, signatura F-020181. Derecha: Rehundido del pavimento realizado con posterioridad a la conquista aunque en fecha desconocida, a modo de asiento frente a la ventana central del Peinador Bajo nazarí. Fuente: Elaboración propia (2017)

también el asiento creado —en fecha desconocida— mediante la operación de rehundido del pavimento ante la ventana central del Peinador Bajo, que Torres Balbás respeta en su restauración al considerarlo testimonio patente de la voluntad de contemplar este paisaje por los cristianos (Gómez-Moreno Calera, 2007a: 28) (*Fig. 1*). El Mirador del Cuarto Dorado combina la percepción lateral del entorno, asociada a la conversación *vis-à-vis* o la lectura pausada, en la que la mirada distraída escapa diagonalmente, con la frontalidad de la escena recortada que se verifica al acceder y deambular por la estancia[10]. Esta última situación, que domina desde el asiento del Peinador Bajo, es en nuestra cultura contemporánea inmediatamente interpretada como un intento de "artealización" (Roger, 1997) o pictorialización del encuadre seleccionado, pero —al menos en lo referente al primer caso, de datación precisa— difícilmente se pueda hablar de estos conceptos a las últimas del siglo XV en España, donde no existía aún el paisaje como género pictórico. Habría que esperar todavía a finales del s. XVI para que se establecieran explícitos paralelismos entre el territorio de Granada y la incipiente pintura flamenca de paisajes[11].

Con todo, las proporciones verticales los huecos y su presentación frontal sugieren interesantes conexiones con la pintura del momento, en la que el paisaje, si bien no constituía un género autónomo ni tampoco el motivo central de las representaciones, conformaba la ambientación (*lexos*) de las acciones humanas y divinas y solía mostrarse desde un punto de vista igualmente elevado[12]. En este sentido, y siendo como es evidente que la corte española gustaba de contemplar este entorno por las razones anteriormente aducidas, puede plantearse la hipótesis de que sus miembros tendiesen a proyectar mentalmente sobre estos recortes, tan semejantes a nivel de proporción y contornos a los lienzos y tablas de entonces, contenidos simbólicos, conmemorativos o religiosos, completando virtualmente su "tema principal" en ausencia de figuras en primer plano.

Es interesante, por otro lado, el protagonismo que adquiere la experiencia dinámica del paisaje, identificando espacios de tránsito o paseo con espacios para la visión panorámica y la percepción multisensorial; trocando, por tanto, en reales y vivos aquellos paisajes pintados con los que la tratadística aconsejaba amenizar los muros en los corredores de los palacios[13].

---

[10] Según Rafael Manzano, los cristianos tapiarían los vanos de acceso laterales y dejarían únicamente el central, enfrentado al mirador (Manzano, 1992).

[11] Así, por ejemplo, Góngora en su romance *Ilustre ciudad famosa* (1586) hablará de "los cármenes frescos / que al Darro cenefa hacen / de aguas, plantas y edificios, / formando un lienzo de Flandes", y Lope de Vega en *El hidalgo Bencerraje* (ca. 1605) asociará Granada con "una pintura extremada / que el alma y la vista admira".

[12] Los formatos panorámicos no se generalizarían hasta tiempo después, con el reconocimiento general del paisaje como género pictórico. Hasta entonces, los lienzos presentaban proporciones de cuadradas a acusadamente verticales, como correspondía al protagonismo en ellos de la figura humana; de ahí que las conexiones con los huecos de ventana sean tan sugerentes. No hay que olvidar tampoco que Alberti y Leonardo da Vinci habían prescrito que las pinturas debían de plasmar las escenas tal y como si estuviesen siendo observadas a través de una ventana.

[13] Según la recuperada consideración vitruviana. Véase referencia en el tratado de Serlio (Villalpando, 1552: fol. 71).

Esta situación se produce en la Galería del Patio de la Acequia (ant. 1526)[14] (*Fig. 2*), en la Galería del Patio de la Reja (ca. 1530)[15], en las que conducen al Peinador y lo rodean (ca. 1535) o en el pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana (1584-1586); existieron más ejemplos que con el tiempo han desaparecido, como la galería sobre la Sala de los Reyes o el corredor de conexión entre el Palacio de los Leones y las habitaciones del Partal.

Puesto que el emplazamiento lo permite, la economía lo favorece y el entorno circundante resulta difícilmente superable por cualquier sugestión pictórica, los cerramientos verticales de estos corredores sencillamente se desmaterializan, aunque pueden hacerlo en diferente grado: si los elementos opacos se reducen a esbeltos soportes verticales, como en la galería del Patio de la Reja, en el Peinador de la Reina o en el pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana, la percepción adquiere la forma de panorámica lineal sensiblemente continua, mientras que, en aquellos casos en los que los elementos de sustentación y cierre presentan mayor contundencia, como en la Galería del Patio de la Acequia, la experiencia es, más bien, la de sucesión de instantáneas.



Fig. 2 - Interior de la Galería del Patio de la Acequia, adosada por los cristianos al muro occidental del patio y ya existente en 1526. Percepción dinámica del entorno con posibilidad de experiencia panorámica inmersiva a través de los amplios huecos Fuente: Elaboración propia (2018)

La percepción dinámica es necesariamente lateral al tránsito, quedando a un lado el mundo interior palaciego y, al otro, el territorio divisable, de modo que el ocupante recorre y subraya con su cuerpo el límite entre ambos. Se trata de una tensión experiencial universalmente placentera: no se está dentro ni fuera, sino que se participa de ambos mundos de manera simultánea. Algo parecido habían logrado los musulmanes nazaríes con el diseño de sus más preciados espacios para la contemplación, delicadamente abiertos al panorama territorial sin por ello perder la conexión inmemorial con jardines palaciegos y patios interiores; si bien en aquellos casos, como dijimos, se trataba de una percepción en la que los huecos, filtros y umbrales canalizaban la mirada fija.

En las galerías cristianas, además de la intrínseca percepción dinámica, la mayor anchura y diafanidad de los vanos favorece también el asomo a través de ellos, con la consiguiente experiencia inmersiva (*Fig. 2*).

Una de las más llamativas diferencias con la corte nazarí es la ausencia de una connotación de género asociada a la experiencia del paisaje, y es que reyes y reinas parecen ahora disfrutar del mismo por igual desde sus respectivos aposentos. En efecto, la tendencia de la Europa cristiana a la separación de las “casas” del rey y de la reina llevará con frecuencia a duplicar esquemas distributivos y estancias, configurando dos núcleos palaciegos diferenciados pero de similares características y con frecuencia articulados en torno a un eje (espacial o virtual) de simetría (Wilkinson-Zerner, 1994: 128), que en el caso de la Alhambra podría identificarse con el palacio ceremonial de Comares.

[14] El testimonio del embajador veneciano Andrea Navagero (1526) permite deducir la existencia, para aquella fecha, de esta galería (Navagero, 1563: fol. 19v).

[15] En la llamada “Planta Grande” atribuida a Machuca se grafía esta comunicación y se etiqueta como “el corredor que mando hazer su magestad”, como si su existencia fuera previa al dibujo.

Así, se constata que las reinas españolas no sólo se alojaron en el límite amurallado de la Alhambra al igual que sus compañeros, sino que sus aposentos estuvieron dotados de miradores hacia el panorama territorial, probablemente reflejo de otros predominantemente masculinos: volviendo a la "Planta Grande", la Torre de Machuca que alberga a Germana de Foix no es sino el *Bahw al-Nasr* o "Mirador de la Victoria" (Puerta Vílchez, 2011: 40) de tiempos nazaríes, y los aposentos en torno al Mexuar que acogen a Isabel la Católica y, posteriormente y durante un breve periodo, a Isabel de Portugal[16] debieron incorporar tanto el ya citado Cuarto Dorado[17] como un desaparecido "Mirador sobre darro", situado sobre el islámico Oratorio del Mexuar (*Fig. 3*).

Parece incluso plausible que este último mirador fuese el encargado construir por Isabel la Católica y al que se refiere en una Cédula de 26 de agosto de 1500: "[…] un mirador que yo mandé hazer en la mi Casa del Alfanbra de Granada, en mi Retrete"[18]. Teniendo en cuenta que el "retrete" o aposento íntimo con los enseres más preciados de Isabel —incluida su librería— se localizaba, como ella misma precisa en una cédula dos semanas anterior, "sobre la Capilla"[19], y que con esta última denominación entonces se haría referencia al islámico Oratorio del Mexuar e inmediaciones (Domínguez Casas, 1993: 447)[20], todo apunta a que los aposentos de la reina Católica contaron, en efecto, con un mirador, que podría ser el rotulado en la "Planta Grande". Del mismo modo, este espacio podría coincidir con el aludido en los pagos de julio de 1500 como "corredor sobre la Capilla"[21]: estaba siendo construido con columnas de mármol enlazadas por arcos[22], situación que concuerda a la perfección con el mirador grafiado en el plano de Machuca y con los apuntes anteriores a su destrucción, realizados por William Gell (1808) o Richard Ford (ca. 1830) (*Fig. 3*). Tal vez la condición de espacio de tránsito que motivase la ambivalente denominación de "corredor" viniese dada por sus proporciones longitudinales y por su situación en esquina, que podría haber conectado las nuevas habitaciones de la planta superior del Cuarto Dorado con las creadas en el Mexuar[23].

Que la reina Católica sentía una predilección especial por los espacios abiertos a la percepción del entorno lo podemos deducir no sólo de su atención e intervenciones en la Alhambra y el Generalife, en las que muestra gran iniciativa y decisión[24], sino también de su paso por otros complejos palaciegos de la Península: en el alcázar de Córdoba, por ejemplo, contaba con un mirador al que solía "salir a las tardes" (Castillo Oreja, 2001: 115). Existen otras operaciones que denotan una posible inclinación por este tipo de espacios: en los alcázares sevillanos los monarcas hicieron suyo el hoy llamado Mirador de los Reyes Católicos, mediante el añadido de sus emblemas (Fernández Aguilera, 2015) —operación

[16] Antes de su traslado, por voluntad propia, al Monasterio de San Jerónimo.

[17] Su planta superior aparece identificada en la "Planta Grande" con el rótulo "aposento donde posaua la Emperatriz". Es importante notar que el plano en esta zona representa la planta alta en vez de la baja.

[18] AGS, Cámara de Castilla, Leg. 4, fol. 181v (Domínguez Casas, 1993: 453).

[19] AGS, Cámara de Castilla, Leg. 4, fol. 182. Cédula de 11 de agosto de 1500, firmada por Isabel en Granada (Domínguez Casas, 1993: 448).

[20] Generalmente se asume que la famosa operación de conversión de la sala del consejo en espacio de culto cristiano se realizaría posteriormente, durante el reinado de Carlos V. También hubo otra capilla en el extremo norte de la Sala de los Reyes; no obstante, descartamos la posibilidad de que el corredor aludido fuera el situado sobre el ala oriental del Palacio de los Leones, dado que la representación del mismo que hace Richard Ford (1831) lo muestra adintelado en vez de resuelto con arcos; todo ello además de corresponder a la zona en principio "masculina" de las casas reales.

[21] AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, Leg. 140 (Domínguez Casas, 1993: 447-448).

[22] El 9 de julio de 1500 se trabajaba en "las basas de los pilares del corredor de sobre la Capilla, para colocarlas sobre los mármoles que labraron para sobre la Capilla en el suso dicho corredor". El 24 de julio ya se asentaban "los mármoles del corredor de sobre la Capilla"; sobre ellos apoyarían "arcos de yeso". AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, Leg. 140: obras ejecutadas desde el 20 de diciembre de 1499 hasta el 5 de agosto de 1500 (Domínguez Casas, 1993: 447-448).

[23] Juan Antonio Vilar sugiere que las grandes traídas de madera en el año 1497 y las obras de carpintería ininterrumpidas hasta 1498 tendrían por aobjeto la transformación del llamado "Cuarto Nuevo del Mexuar de las Casas Reales" (Vilar Sánchez, 2007: 81, 93).

[24] Otro ejemplo, aunque no el único, son las transformaciones ordenadas en el Generalife y a las que ella misma se refiere en Real Cédula firmada el 17 de julio de 1494 en Segovia y dirigida al corregidor granadino (Valladar, 1913).

que pudo asimismo ocurrir en el muro interno de la Galería del Patio de la Acequia, en algunos de cuyos arcos apuntados se descubrió pintado el "Tanto Monta"—, y en la Aljafería de Zaragoza construyeron una vistosa galería de arcos que corona el ángulo noreste de la muralla (1488-1493), contradiciendo su inicial función defensiva (Lampérez y Romea, 1922: 123). El posible gusto de la reina por la experiencia del paisaje no estaría tampoco reñido con la profunda religiosidad con la que comúnmente se la caracteriza: seguramente se tratase de un buen complemento a la introspección devota en sus diminutos "retretes" y, sobre todo, hay que tener en cuenta que vería un paisaje teñido de simbolismo y señales divinas, tal y como sugieren las tablas flamencas de su colección conservadas en la Capilla Real granadina o el lienzo conocido como *La Virgen de Granada* (ca. 1500)[25], del que se especula si pudo actuar como mecenas.



Fig. 3 - "Alcacaba, the most ancient Fort from the Sala de Comares", William Gell, 1808. Fuente: British Museum, número de registro 1853,0307.679. En primer plano y a la izquierda, el Mirador del Cuarto Dorado en interpretación orientalista; en el centro y arriba, el mirador que llamamos de Isabel la Católica o de la emperatriz, aún existente a comienzos del s. XIX

En lo que respecta a las soluciones arquitectónicas escogidas, podemos señalar que, en un contexto de aperturismo y creciente "exteriorización" del gótico civil (Chueca Goitia, 1965: 563)—por los mismos Reyes Católicos experimentada, por ejemplo, en el palacio de Almazán[26]—, se prefieren arquitecturas cuya envolvente reaccione al contexto circundante, haciéndose más permeable si el entorno invita a ello, desmaterializándose en zonas concretas y transmitiendo una estudiada imagen, frente a la impenetrabilidad y sobriedad exterior de la arquitectura islámica. Los huecos individuales incrementan su transparencia y aparecen las galerías lineales ya mencionadas, formadas por sucesión de arcos o simplemente adinteladas. Frente a la etapa nazarí, el paisaje ya no se filtra, concentra y contiene en puntos concretos de la envolvente, sino que se deja penetrar abiertamente, invadiendo el espacio arquitectónico y arrebatándole el protagonismo. La mirada al entorno se caracteriza ahora por su apertura y diafanidad, con mayor énfasis en los espacios exteriores o no habitables. En ellos, la menor exigencia de intimidad y la más intensa exposición al entorno son propias de una cultura y de un momento histórico en que la clase dirigente no tiene tanto pudor, ni tampoco temor —vencido ya el enemigo—, a mostrarse o ser vista mientras está contemplando, satisfecha, el panorama. Con todo, la arquitectura que delimita estos espacios, aunque crecientemente desmaterializada, continúa ejerciendo de mediadora y estableciendo una clara distinción conceptual entre el mundo palaciego interior y el entorno territorial, al igual que en las preexistencias nazaríes: aparecen como claramente preferibles este tipo de aproximaciones, cosidas por el *continuum* experiencial entre interior y exterior, a la exposición total y desprotegida.

Por último, las formas empleadas, si bien comienzan tratando de sintonizar con el patrimonio heredado a través del mudéjar, se distancian progresiva y voluntariamente de él, penetrando con lentitud un clasicismo austero y desactualizado que ha contribuido al visible mestizaje formal. La Galería del Patio de la Acequia, al igual que el Jardín Bajo del Generalife, se formaliza a través de modestos arcos de medio punto de fábrica revestida, mientras que en el Peinador y su galería adyacente o en el desaparecido mirador de la reina y de la emperatriz la solución era de arcos escarzanos sostenidos por columnas de mármol; en el Patio del Ciprés de la Sultana los arcos rebajados descansarán sobre sencillos pilares de

[25] Museo del Castillo de Peralada, colección Mateu i Pla.

[26] En este palacio, propiedad del conde de Monteagudo, se alojaron hasta trece veces los Reyes Católicos. En él tuvo el príncipe don Juan su corte entre 1496 y 1497. Situado en el límite de un promontorio, presenta una galería elevada orientada al Duero y construida en el último cuarto del s. XV (Domínguez Casas, 1993: 308-309).

piedra. Se recela de los ajimeces y saledizos por sus implicaciones islamizantes, prefiriendo que la resolución del encuentro entre espacio arquitectónico y paisaje quede integrada en el mismo plano de los cerramientos; aunque algunas galerías, como las del Patio de la Reja y la conducente al Peinador, se construirán necesariamente en voladizo[27]. El repertorio existente en la Alhambra nazarí se enriquece, por tanto, con soluciones castellanas propias y con referencias europeas, entre las cuales cabría analizar de manera especial las posibles influencias del contexto italiano. No obstante, parece igualmente sensato considerar también un cierto margen de espontaneidad en los planteamientos, motivado por el reconocimiento paisajístico del sitio.

Un ejemplo interesante que aglutina varias de estas consideraciones lo constituye el popularmente llamado Peinador de la Reina, antigua torre de Abu-l-Hayyay que fue escogida para ubicar una de las nuevas estancias particulares de Carlos V, y quizás la más aventajada, en conexión con los nuevos aposentos que se le prepararon en torno al Patio de Lindaraja (Redondo Cantera, 2000) (*Fig. 4*). Ya en tiempos de Muhammad V esta torre debió constituir un pabellón de recreo especialmente caracterizado por la intensidad de las percepciones paisajistas, a través de sus cuatro muros horadados por delicados huecos y dada su posición saliente en un quiebro de la muralla. La transformación de la torre como aposento de Carlos V (ca. 1535) viene a incidir en la valoración de sus cualidades paisajistas por parte de los cristianos, hasta el punto de considerarlas dignas de un emperador. Así, en el cuerpo de la linterna que iluminase cenitalmente el espacio islámico se construye un nuevo forjado que vino a definir una suerte de *studiolo* carolino (VV.AA., 2015). Su diminuta planta, de apenas 7,50 m² y originalmente iluminada por pequeñas ventanas con vidrieras de grisalla decoradas con grutescos (Torres Balbás, 1931), se ve complementada por una antesala (la llamada Estufa), que reúne en torno al ocupante diversos territorios pintados vinculados a la exitosa Campaña de Túnez (1535)[28], y por una galería perimetral quebrada, que funcionalmente no conduce a ningún lugar pero que consigue expandir el "espacio vivido" (Rodríguez Iturriaga, 2019) hasta el mismo horizonte montañoso. Aunque existen otros ejemplos, es quizás en esta torre donde más claramente se evidencia la superposición física y conceptual de estancias para experimentar el paisaje, ideadas en distintos momentos históricos y por culturas diferentes, y el protagonismo indiscutido de éste, tal y como observó Torres Balbás:

> El emplazamiento y elevación de esta torre del Peinador, colgada a gran altura sobre el valle del Darro, hacen de ella uno de los lugares de más asombrosa vista de la Alhambra. Mirador espléndido, ricamente decorado, es la estancia árabe de abajo; los conquistadores dispusieron sobre él otro más alto y abierto, como queriendo señalar que no eran insensibles a la belleza del paisaje en torno, y lo alhajaron también con refinado arte. Hoy, borradas en gran parte las pinturas de sus muros, deterioradas otras por los viajeros que las profanaron, cubriéndolas con sus nombres; desaparecidas las vidrieras de grisalla de la cámara central y las puertas primorosamente pintadas a la romana, tan sólo queda el paisaje circundante, en cuya belleza ni los siglos ni el abandono humano han podido hacer mella (Torres Balbás, 1953: 85).

Cabe apuntar unas últimas consideraciones en cuanto al cometido de estos espacios. Todos ellos albergaron funciones de comunicación, paseo, estancia o simple deleite, pero carecieron visiblemente de la connotación representativa de tiempos nazaríes, donde la visión del entorno también pudo desempeñar un papel fundamental para presumir de los "efectos del buen gobierno", mostrar el reino a visitantes o, sencillamente, como insuperable telón de fondo de reuniones selectas (Rodríguez Iturriaga, 2017). Presentan, en cambio, un carácter más privado e íntimo, aunque su imagen externa sí que debió ser objeto de consideración, sobre todo en lo que respecta al alzado norte de la Alhambra hacia la ciudad (y, más concretamente, hacia el Albaicín en proceso de cristianización). Se ha hablado de los palacios reales hispánicos como "escaparates" de la monarquía, más que como residencias efectivas (Yarza Luaces, 1993: 65-68). Ciertamente, la colonización de la ciudad palatina ganaría evidencia visual con estas operaciones arquitectónicas, diferenciadas en concepto y forma de los palacios previos e indicativas del nuevo orden político y cultural; cuestión en la que vendría a incidir de forma rotunda y definitiva la erección del grandioso palacio imperial en el corazón mismo de la colina roja.

---

[27] Así estaban originalmente, como muestra la vista de la Alhambra desde el norte realizada por Wyngaerde (1567).

[28] Realizados por Julio Aquiles y Alejandro Mayner (1539-1546).

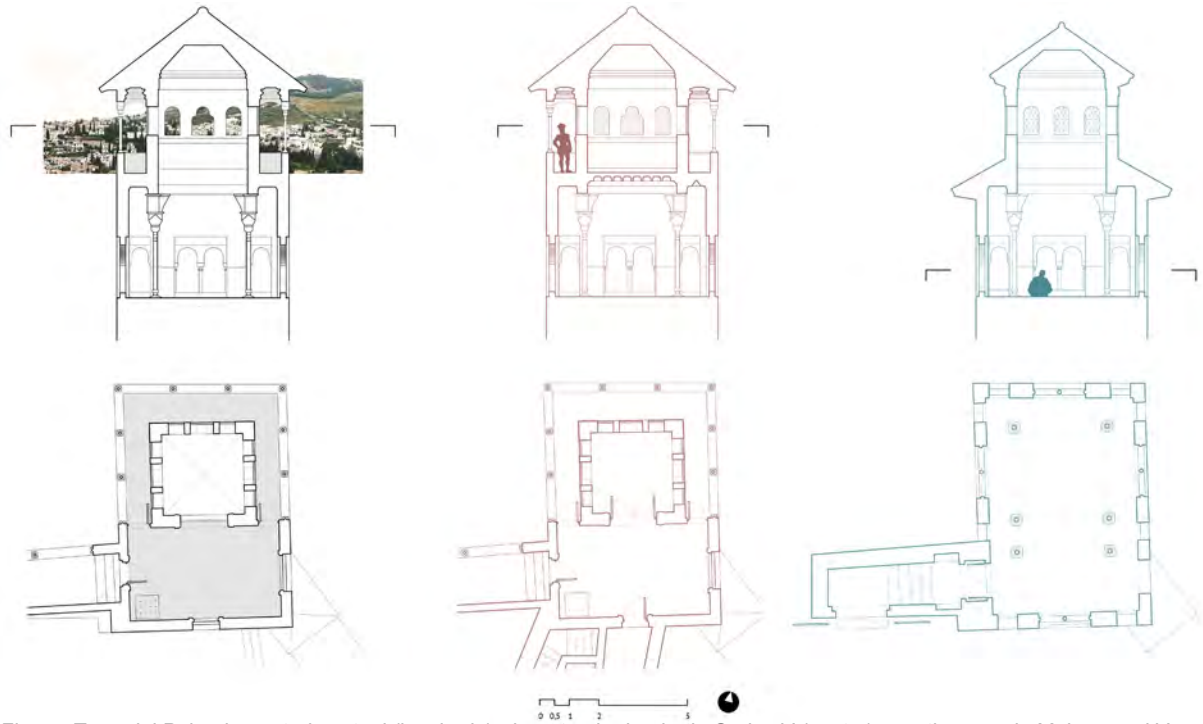


Fig. 4 - Torre del Peinador: estado actual (izquierda), durante el reinado de Carlos V (centro) y en tiempos de Muhammad V (derecha). En los dos primeros casos, a la sección acompaña la planta alta, mientras que, en el tercero, no existiendo aquella, se dibuja la baja y entonces principal. Obsérvese la diferencia en las experiencias del paisaje proporcionadas.
Fuente: Elaboración propia (2020)

3. CONCLUSIONES

La Alhambra y el Generalife constituyen un lugar excepcional para indagar sobre el origen y evolución de la conciencia del paisaje en Granada, dadas sus cualidades de visualización territorial y su alta exposición visual. En su rica superposición de estratos, la colina palatina ofrece testimonios materiales fidedignos, y en muy notable estado de conservación, de la cambiante voluntad de experimentar este territorio, plasmada en formas y espacios arquitectónicos.

Las intervenciones de (re)apertura al paisaje llevadas a cabo tras la conquista resultan bastante elocuentes acerca de la consideración de este enclave por la nueva clase dirigente y de su modo de aproximarse al mismo desde la arquitectura, complementando los testimonios históricos que han llegado hasta nosotros. Partiendo de las preexistencias nazaríes, con su precursora orientación a la contemplación territorial, los cristianos ensayan nuevas disposiciones arquitectónicas para recrearse en la experiencia del entorno desde sus propios esquemas culturales, introduciendo interesantes variaciones espaciales, funcionales y perceptivas que han enriquecido el valor experiencial del Conjunto Monumental. En concreto, se observa una clara preferencia por las situaciones liminales entre mundo palaciego y territorio circundante para el aposentamiento de los monarcas y sus consortes, una inclinación que no parece entender de géneros, a diferencia de lo ocurrido en la etapa nazarí. La experiencia del paisaje alcanza su mayor intensidad en los espacios arquitectónicos exteriores asociados a las dependencias regias, tales como miradores, galerías o corredores, en los que a las frecuentes implicaciones de comunicación o recorrido se suma la intensidad de las percepciones, con la posibilidad de obtener experiencias del paisaje tanto dinámicas como inmersivas, aunque siempre protegidas y mediadas por la arquitectura. Se detectan también algunos casos aislados de recorte y presentación frontal de determinados encuadres territoriales, que cabría estudiar en mayor detalle en conexión con la pintura del momento. Los recursos arquitectónicos empleados en estas configuraciones no son especialmente novedosos en el plano formal, constructivo o espacial, pero sí en sus implicaciones experienciales y en este territorio concreto, heredero de una concepción paisajística y de unas relaciones con el entorno a través de la arquitectura sustancialmente diferentes.

En conjunto, se trata de pautas culturales susceptibles de valoración patrimonial, no sólo por su evidente condición histórica, sino, también, porque han contribuido a construir, a través del tiempo, la mirada cultural al territorio granadino, difundiendo modos de aproximarse al mismo, de percibirlo y valorarlo desde la propia arquitectura, incluso con ecos en otras construcciones y en el caserío de la ciudad. Aunque el caso de la Alhambra y el Generalife sea especialmente singular y no extrapolable a otros contextos, parece posible afirmar que, en cualquier territorio, el análisis de aquellos espacios arquitectónicos orientados a su experiencia directa, sobre todo si muestran patrones recurrentes o generalizados, puede proporcionar claves fundamentales para el entendimiento de las relaciones históricas con el territorio circundante; contribuyendo, por tanto, a un mejor conocimiento de la historia de nuestros paisajes.

BIBLIOGRAFÍA

APRAIZ Y BUESA, Á. (1917). *La casa y la vida en la antigua Salamanca*. Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Calatrava.

BARROS, C. (1999). "La humanización de la naturaleza en la Edad Media" en *Edad Media. Revista de Historia.* No 2, pp. 169-193.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. (1639). *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*. Granada: Imprenta Real.

BERMÚDEZ PAREJA, J. (1965). "Obras en el Cuarto Dorado (Crónica de la Alhambra)" en *Cuadernos de la Alhambra*. No 1, pp. 99-105.

CASTILLO OREJA, M. Á. (2001). "La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos" en CASTILLO OREJA, M. Á. (ed.), *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura* áulica *cristiana*. Madrid: Fundación BBVA, Antonio Machado Libros, pp. 99-128.

CHUECA GOITIA, F. (1965). *Historia de la arquitectura española, Edad Antigua y Edad Media.* Madrid: Dossat.

DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.

FERNÁNDEZ AGUILERA, S. (2015). "Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos" en *Archivo español de arte.* No 88(352), pp. 331-348.

GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (2007a). "La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico" en *Cuadernos de la Alhambra*. No 42, pp. 8-35.

__(2007b). "Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX" en *Cuadernos de la Alhambra*. No 42, pp. 37-55.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1922). *Arquitectura civil española. Tomo primero: Arquitectura privada*. Madrid: Saturnino Calleja.

MANZANO MARTOS, R. (1992). *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya.

MARÍAS FRANCO, F. (1995). "Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco" en PASTOR, M. (ed.), *La imagen romántica del legado andalusí*. Madrid: Lunwerg, pp. 105-113.

MENESES GARCÍA, E. (1973). *Correspondencia del Conde de Tendilla, vol. I (1508-1509)*. Madrid: Real Academia de la Historia.

NAVAGERO, A. (1563). *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*. Venecia: Domenico Farri.

PUERTA VÍLCHEZ, J. M. (2011). *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Edilux.

REDONDO CANTERA, M. J. (2000). "La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V" en GALERA ANDREU, P. (ed.), *Carlos V y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 53-129.

RODRÍGUEZ ITURRIAGA, M. (2017). "Miradas al paisaje de Granada: La arquitectura para la contemplación en la Alhambra y el Generalife" en Grupo de Investigación Arte Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (ed.), *NARRATIVAS URBANAS. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 899-911.

__(2018). "El paisaje desde la arquitectura: los espacios para la contemplación en la Alhambra y el Generalife" en *Revista Europea de Investigación en Arquitectura (REIA)*. No 10, pp. 137-151. Disponible en *http://reia.es/REIA10_08.pdf*.

__(2019). “La Alhambra habitada. Experiencias del paisaje desde el espacio arquitectónico” en *La casa. Espacios domésticos, modos de habitar*. Madrid: Abada Editores, pp. 37-47.
ROGER, A. (1997). *Court traité* du *paysage*. París: Gallimard.
TORRES BALBÁS, L. (1931). “La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa” *en Archivo Español de Arte y Arqueología*. No 21, pp. 89-120.
__(1953). *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid: Plus-Ultra.
TUAN, Y.-F. (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
TURRI, E. (1998). *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia: Marsilio.
VALLADAR, F. de P. (1913). “El Generalife en los primeros años de la Reconquista” en *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*. Artículo publicado en seis números (357-362).
VILAR SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Los Reyes Católicos en la Alhambra*. Granada: Comares.
VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C. (2016). “Los otros señores de la Alhambra. La tenencia de alcaldía del Generalife” en LÓPEZ GUZMÁN, R. (ed.), *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 93-97.
VILLALPANDO, F. de (1552). *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastiá Serlio Boloñés.* Toledo: Casa de Iván de Ayala.
VV.AA. (2015). “La Alhambra y la Granada Carolina: El Sueño del Emperador” en *Proyecto RenEU (New Renaissance in Europe)*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife. Disponible en *http://alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/14037.*
WILKINSON-ZERNER, C. (1994). “Women’s quarters in Spanish Royal Palaces” en GUILLAUME, J. (comp.), *Architecture et vie sociale: l’organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen Age et a la Renaissance: actes des colloques tenu* à Tours du 6 *au 10 juin 1988*. París: Picard, pp. 127-136.
YARZA LUACES, J. (1993). *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea.

ESPACIOS UMBRAL EN MADRID: VISIONES DESDE LA MEMORIA HACIA LA CIUDAD FUTURA

Threshold Areas in Madrid: Perspectives from the Memory to the Future City

Eva J. Rodríguez Romero
Universidad San Pablo-CEU (Madrid), CEU Universities
rodrom@ceu.es

Rocío Santo-Tomás Muro
Universidad San Pablo-CEU (Madrid), CEU Universities
roc.santotomas.ce@ceu.es

Carlota Sáenz de Tejada Granados
Universidad San Pablo-CEU (Madrid), CEU Universities
car.saenzdetejada@ceindo.ceu.es

Resumen

Para que la visión del paisaje de una ciudad esté completa, es necesario estudiar su imagen desde el territorio que la rodea. Aproximarse a una ciudad desde diversos puntos ofrece visiones muy diferentes, las cuales, para el caso de estudio que se plantea, Madrid, presentan marcados y diferentes caracteres. Dentro de estos tipos de paisaje, se plantea identificar ciertos ámbitos que actúan como "umbral urbano" y sirven de nexo de unión entre lo que no es ciudad y lo que sí. Son espacios que recogen el legado histórico de elementos patrimoniales a la par que se conjugan con nuevos hitos y recientes intervenciones, pero todos ellos nos hacen reconocer que entramos en la ciudad de Madrid. Por su situación topográfica, accesos y características morfológicas, hace que su visión lejana tenga un gran interés cultural, turístico y paisajístico. Además, por el reciente espectacular crecimiento de su periferia y la alta densidad de población en la misma, supone un caso paradigmático de paisaje periurbano a nivel europeo, que necesita de estudio y reflexión. Se pretende analizar, a través de algunos ejemplos, el espacio periurbano de Madrid integrando valores naturales y culturales, para determinar el papel que los ejes principales de acceso, los hitos arquitectónicos y las infraestructuras verdes juegan en la definición de los umbrales de la ciudad, en esos espacios de contacto entre lo periurbano y lo urbano.

Palabras clave

Forma urbana, paisaje periurbano, umbral urbano, memoria urbana, Madrid.

Abstract

In order to have a complete overview of the landscape of a city, it is necessary to study the image of the territory surrounding it. To approach a city from the various cardinal points offers different vision. The case study proposed, Madrid, presents strong and diverse characters. Within these landscape types located in the peri-urban contour of Madrid, we identify certain areas acting as "urban threshold", acting as links between what is a city and what is not. These spaces collect the historical legacy of heritage features as well as new landmarks and recent interventions, but all them permit us to recognise we are entering the city of Madrid. Because of its topographic situation, accesses and its morphological characteristics, Madrid distant vision has a great cultural, touristic and scenic interest. Moreover, due to the spectacular recent growth and high density of its periphery, it entails a paradigmatic case of European peri-urban landscape, in need of study and consideration. The aim is to analyse, through certain examples, the peri-urban area of Madrid integrating natural and cultural values, to determine the role that principal access axes, the architectural landmarks and green infrastructures play in the definition urban thresholds, within these spaces of contact between the peri-urban and the urban.

Keywords

Urban form, peri-urban landscape, urban threshold, urban memory, Madrid.

1. INTRODUCCIÓN

El paisaje es una realidad compleja, expresión de la cultura que lo crea y que lo observa, pero es una realidad en la que todos estamos inmersos en nuestra cotidianeidad. Es un concepto holístico que conjuga elementos muy diversos: naturales (orografía, hidrografía, vegetación, clima…), antrópicos e históricos (usos del suelo, vías de comunicación, infraestructuras… y su evolución histórica) y social-perceptivos, por lo que las maneras de estudiarlo también son múltiples (Tudor, 2014).

Hay, a su vez, muchos tipos de paisaje, tanto en el medio natural, como urbano, periurbano y rural, pero todos ellos contribuyen a mejorar la calidad de vida de los habitantes, tanto los espacios significativos o emblemáticos (paisajes excepcionales) como los espacios ordinarios (paisajes cotidianos) en los que se desarrolla el día a día (Consejo de Europa, 2000: art. 1 y 2), como son los paisajes urbanos.

Más allá de la historia urbana y arquitectónica de una ciudad, está su imagen paisajística, que implica una visión holística del espacio urbano y del conjunto de la ciudad, una visión bajo otro prisma, imbuida de recuerdos, imágenes, plasmada en el arte y grabada en el imaginario colectivo. Además, hoy en día el paisaje se ha convertido en el nuevo paradigma de sostenibilidad y del análisis del territorio, a la par que constituye un evidente derecho de todas las personas. Por ello, para que la visión del paisaje de una ciudad esté completa, es necesario también estudiar su imagen desde el territorio que la rodea incorporando la imagen de los paisajes de la periferia, analizar cómo es la imagen de la ciudad cuando nos aproximamos a ella, cómo se formaliza esa franja difusa y compleja entre lo que consideramos campo y lo que consideramos ciudad, diálogo entre diversos usos rurales y urbanos[1].

Hasta hace poco, las administraciones de Patrimonio no comenzaron a considerar los bienes y monumentos dentro de un entorno o de su contexto paisajístico. Por otra parte, las políticas de conservación de la naturaleza se orientan más hacia la protección de los valores ecológicos y no tanto hacia lo escénico. Por todo esto, en los planes urbanísticos no suele existir una consideración clara del paisaje y su problemática. La consideración del paisaje como un recurso patrimonial de primer orden y su vinculación con la calidad de vida de la sociedad es un concepto relativamente reciente que se concretó en el *Convenio Europeo del Paisaje* (2000), cuyos objetivos se están implementando en la actualidad en España, con la reciente aprobación del *Plan Nacional de Paisajes Culturales* (Cruz (dir.), 2014). Éste empieza, por tanto, a suscitar el interés de los poderes públicos e instituciones, aunque el estudio, valoración y protección del paisaje en España aún no está del todo sistematizado y continúa repartido entre las administraciones relacionadas con la conservación de la naturaleza y la salvaguarda del Patrimonio (Zárate, 2011).

Desde el *Memorandum de Viena* (2005), cobró especial relevancia el concepto de paisaje histórico urbano -se suele identificar con los cascos históricos- como entidad patrimonial y legado para la sociedad, por su capacidad de generar señas de identidad cultural y su influencia directa en la calidad de vida (Antrop, 2005). En este sentido, se elaboró el *Plan de Calidad del Paisaje de Madrid* (Ayuntamiento de Madrid, 2009), documento marco de tipo técnico que identifica diversos tipos de paisajes urbanos dentro de la ciudad de Madrid, basándose, sobre todo, en su desarrollo urbanístico y aspectos socioeconómicos. Por otra parte, la Consejería de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid estudió los paisajes naturales regionales en su *Atlas* (Consejería de Medio Ambiente, Administración Local y Ordenación del Territorio, 2007), excluyendo deliberadamente lo que considera paisaje urbano. Entre ambos planteamientos queda la franja periurbana sin analizar. Precisamente, desde ese espacio intermedio periurbano, aproximarse a una ciudad desde los diversos puntos cardinales ofrece visiones variadas de la misma, las cuales, para el caso de estudio que se plantea, Madrid, presentan marcados y diferentes caracteres (naturalista, industrial-productivo e histórico), pero todos ellas interesantes y con gran potencial paisajístico.

[1] Esta comunicación forma parte del Proyecto “El paisaje periurbano de Madrid: visiones desde la memoria hacia la nueva ciudad”, financiado por la V Convocatoria de Proyectos Puente CEU-Banco Santander (octubre 2019-agosto 2020), y por el Plan Estatal de Investigación Orientada a los Retos de la Sociedad, cod. PID2019-110693RB-I00, cuya IP es la primera autora Eva J. Rodríguez. Además, agradecemos a la Fundación San Pablo-CEU la ayuda de Formación de Personal Investigador de la segunda autora Rocío Santo-Tomás.

2. EL PAISAJE PERIURBANO DE MADRID: TIPOS DE PAISAJES DE APROXIMACIÓN A LA CIUDAD

Existen multitud de paisajes donde lo natural, lo agrario y lo cultural se entremezclan, pero son paisajes ordinarios, cotidianos, por lo que no suelen estar protegidos, a pesar de que pueden albergar elementos de interés. Así, el paisaje periurbano, los paisajes de las periferias, son lugares cambiantes, frágiles porque no siempre reciben el cuidado necesario y tienden a degradarse rápidamente, pero, a la par, ofrecen un lugar de oportunidad para conservar o potenciar los aspectos identitarios de la imagen externa de una ciudad[2].

Dentro de los paisajes emblemáticos (que suelen estar protegidos por las leyes), estarían los paisajes naturales de especial relevancia y los paisajes culturales (Maderuelo; Rivera, 2011), que comprenden los paisajes que están claramente diseñados y creados por el hombre (parques y jardines), los paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados y los paisajes rurales asociados a aspectos religiosos, artísticos y culturales. Los paisajes ordinarios, o cotidianos, del día a día, dentro de los cuales se suele considerar el paisaje urbano habitualmente, son sin embargo los que más influencia suelen tener para los ciudadanos por ser los que se transitan y viven con mayor frecuencia.

Tanto los paisajes urbanos como los periurbanos están en permanente construcción, por lo que a nosotros nos gusta entender el concepto de paisaje histórico urbano, no simplemente como el paisaje característico de los centros históricos urbanos, sino como evolución del paisaje de la ciudad en su conjunto a lo largo de la historia; incluyendo tanto su restitución en tiempos pasados, como los análisis en la actualidad que sean capaces de reconocer las huellas del pasado en su presente (Palang; Spek y Stenseke, 2011). El paisaje urbano y periurbano es algo vivo, que conecta pasado y presente, como la ciudad misma, es para vivirlo, disfrutarlo si cabe, pero además es el testigo de la historia y materializa la memoria de la ciudad (Rodríguez; Sáenz de Tejada, 2016). Por tanto, la percepción del paisaje urbano y su calidad tienen resonancias innegables en la identidad de quién lo vive, de los ciudadanos; su valor de legado cultural es indiscutible, tanto el de los grandes paisajes como el de los paisajes cotidianos, entre los que podemos situar el paisaje peculiar de transición entre la ciudad y el campo, reflejo inequívoco de la cultura de cada tiempo.

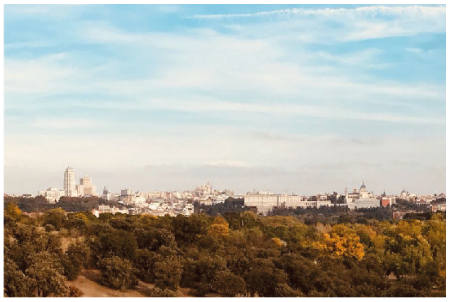
Así, dentro de ese paisaje histórico podríamos considerar la frontera de la ciudad con el campo, su contorno, sus bordes o límites, como "paisajes de aproximación"[3] a la misma (Rodríguez (dir.), 2018). Esa zona donde dialogan lo rural y lo urbano, donde se entretejen espacios propios de la fábrica urbana con elementos de ordenación territorial, zonas industriales, áreas de cultivos e instalaciones pecuarias, fincas suburbanas, bosques y campos, etc. El carácter de estos paisajes de transición naturaleza-ciudad, está determinado en gran medida, aparte de las situaciones de soporte natural y los usos del suelo, por los espacios verdes que la rodean y los accesos a la misma (Zoido, 2006), conjugación de las estructuras naturales y antrópicas que han ido generándolos. Es en estos dos elementos estructurantes, zonas verdes y carreteras, en los que centramos nuestro análisis del paisaje periurbano madrileño, para tratar de localizar aquellos espacios que actúan como umbrales urbanos.

En la mayoría de las grandes ciudades europeas, la antigua fábrica urbana se encontraba habitualmente cercada y rodeada de amplias zonas verdes, como bosques y campos para usos cinegético y pecuario, así como zonas de cultivo comunales y particulares. En el caso de Madrid, aparte de las fincas suburbanas de la corona, señores y nobles y los extensos predios de los monasterios y conventos, cabe destacar la presencia de los Reales Sitios próximos a la capital. Muchos de estos espacios evolucionaron a lo lar-

[2] En el Convenio Europeo, en su artículo 2, también se expresa la importancia del mismo para mejorar la calidad de vida de los habitantes, tanto en los espacios significativos o emblemáticos (paisajes excepcionales) como en los espacios ordinarios (paisajes cotidianos o degradados), tanto en el medio natural, como urbano, periurbano y rural.

[3] El concepto se empleó como base en el Proyecto de investigación "Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid, siglos XIX-XX" (HAR2014-57843-R) donde se analizaron las componentes diacrónicas y sincrónicas que configuran lo que llamábamos "paisajes de aproximación" a la ciudad de Madrid, a lo largo de las épocas, desde distintos puntos geográficos de aproximación y aproximándose a su vez desde diversos enfoques metodológicos (arquitectura del paisaje, cartografía, historia de la forma urbana).

go del tiempo transformándose es espacios verdes públicos, que hoy en día forman parte del sistema de parques y espacios abiertos de la ciudad (Rodríguez; Sáenz de Tejada; Santo Tomás, 2018). Madrid, antiguamente circundada por la cerca de Felipe IV, cambió su imagen definitivamente, primero en la expansión burguesa del siglo XIX y, sobre todo, tras la Guerra Civil en el siglo XX, aunque quedan vestigios de los antiguos espacios agrícolas y jardines, y retazos sin resolver del encuentro entre los sucesivos crecimientos concéntricos de la ciudad.



Paisaje histórico (Cornisa)

El paisaje de los contornos ha ido evolucionando, pero la visión al aproximarse a la ciudad sigue manteniendo gran interés desde muchos lugares, ya que Madrid presenta una especial situación geográfica y topográfica. Los espacios de periferia en Madrid han surgido tras lentas transformaciones a lo largo de los siglos y más rápidas a partir del siglo XX (Fernández Águeda, 2017 y Fernández Portela, 2012), con las expansiones urbanas planificadas o no, de colonización de vacíos entre la ciudad y los núcleos cercanos, e incorporando y transformando preexistencias tanto naturales como artificiales. El crecimiento urbano ha modificado colinas, arroyos, vaguadas, caminos, cañadas y vías preexistentes, huertas, granjas, villas suburbanas, edificaciones rurales y hasta pequeñas poblaciones con todos sus elementos urbanos.



Paisaje industrial-productivo

Estos "paisajes de aproximación" a la ciudad de Madrid, son múltiples tanto geográfica como históricamente. Tuvieron especial relevancia las fronteras entre las sucesivas ordenaciones urbanas desde época de los primeros Borbones, cuando la ciudad comenzó a conquistar el campo a su alrededor, la expansión de la ciudad burguesa en el siglo XIX, así como algunas zonas especialmente interesantes desde el punto de vista paisajístico, como la Cornisa, las Vistillas, El Pardo o el barrio de Argüelles y la Ciudad Universitaria. Una revisión histórica conjugada con el análisis actual, nos ha permitido llegar a definir tres "tipos" de paisaje *(Fig. 1)* en el contorno de la ciudad: el *paisaje naturalista* (franja norte y oeste de la ciudad), el *paisaje industrial-productivo* (se extiende al este y sur de la ciudad, formando una marcada diagonal ascendente con el anterior) y el *paisaje histórico* de la visión icónica de la Cornisa de Madrid (al oeste, situado en la superposición del encuentro de los dos tipos anteriores, a una escala más próxima al centro de la ciudad) (Rodríguez (dir.), 2018). Así en el noroeste predominan los amplios espacios verdes heredados de los antiguos Sitios Reales, mientras que al sureste predominan las instalaciones industriales y de todo tipo de servicios, que sobre todo a partir del siglo XIX fueron trasladándose desde el interior de la ciudad hacia el río y más allá de éste (Pardo, 2004 y Layuno, 2013).



Paisaje naturalista

Fig. 1 - Tipos de paisaje en el espacio periurbano de Madrid. Fuente: Elaboración propia (2018)

3. ESPACIOS UMBRAL EN LA CIUDAD

Dentro de estos tipos de paisaje que se pueden establecer en el entorno periurbano de Madrid, se identifican ciertos ámbitos que actúan como "umbral urbano", ejes, hitos y espacios públicos que sirven de nexo de unión entre lo que no es ciudad y lo que sí es ciudad. Son espacios que recogen el legado histórico de elementos patrimoniales a la par que se conjugan con nuevos hitos y recientes intervenciones. Son los lugares que nos hacen reconocer que entramos en la ciudad de Madrid, pero que pueden tener caracteres muy diversos según la zona desde la que se accede.

Así pues, en el paisaje periurbano, el umbral de la ciudad es el lugar en el que ésta deja de ser imagen para transformarse en espacio habitado, de manera que el carácter y la densidad de los signos que aparecen

en el límite de la ciudad conforman un paisaje propio, a veces con elementos expresos que actúan como hitos, otras veces solo por el cambio de velocidad a la que se llega, los sonidos, el tipo de arquitectura y los espacios verdes. Los accesos a la ciudad constituyen, por tanto, un elemento evolutivo y perceptivo especialmente relevante en la imagen paisajística de la periferia, al igual que los lugares que actúan como mirador natural hacia la ciudad o hacia el campo (Rodríguez; Sáenz de Tejada; Santo-Tomás, 2019). Los lugares que actúan como umbral no solo se distinguen del afuera de la ciudad, sino también del dentro, y se han ido modelando con el crecimiento de la ciudad y la absorción de su entorno, permitiendo la apropiación perceptiva de los mismos por el ciudadano, son espacios fundamentales dentro de los paisajes cotidianos. En el caso de Madrid, el paisaje periurbano, aparte de albergar amplios espacios productivos y de servicio como suele ser habitual, está también caracterizado por extensas zonas verdes, con gran valor histórico aparte de ecológico, y corredores verdes de nueva creación que intentan paliar el efecto negativo que pueden tener las infraestructuras que dan servicio a una gran ciudad.

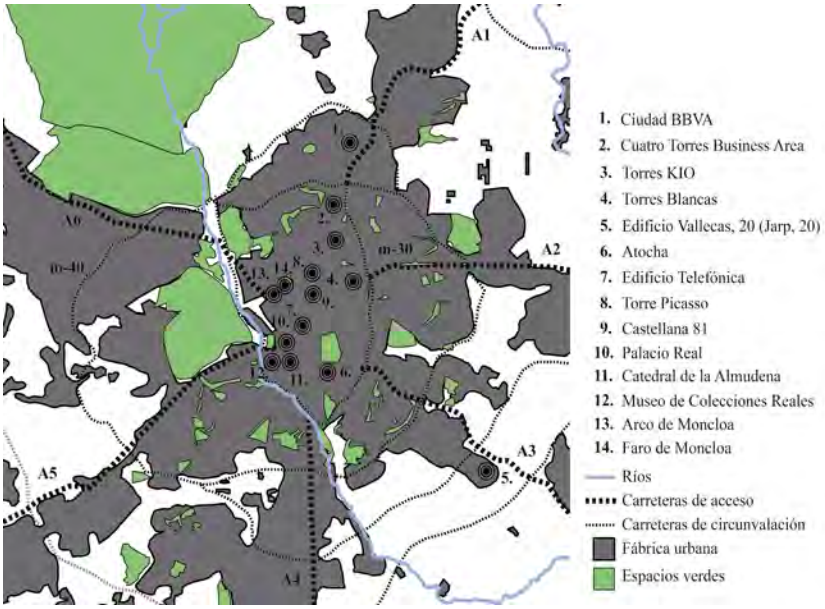


Fig. 2 - Ejes de acceso, espacios verdes e hitos arquitectónicos en Madrid. Fuente: Elaboración propia (2020)

Se analiza, a través de algunos ejemplos, el espacio periurbano de Madrid integrando valores naturales y culturales, para determinar el papel que los ejes principales de acceso, los hitos arquitectónicos y las infraestructuras verdes juegan en la definición de los umbrales de la ciudad *(Fig. 2)*, en esos espacios de contacto entre lo periurbano y lo urbano. En esos espacios umbral se conjugan elementos tradicionales que "hacen ciudad" (plazas, calles y arquitecturas relevantes), con elementos propios del "paisaje de campo" (zonas boscosas, fincas, caminos y carreteras, cercados, etc).

4. ACCESOS, ZONAS VERDES Y ESPACIO PÚBLICO

La imagen que una ciudad ofrece cuando nos aproximamos a ella depende de su situación topográfica, el dibujo de sus bordes, su forma urbana, que generan una construcción perceptiva cargada de significado, en la que las zonas verdes juegan un papel muy relevante. Muchos de los espacios verdes en torno a las ciudades históricas han llegado hasta nuestros días, aunque muy transformados por el proceso de expansión urbana en épocas moderna y contemporánea, siendo frecuentemente espacios protegidos en casi todas las capitales europeas (París, Londres, Viena, Praga, Moscú, etc.) por sus valores ecológicos y patrimoniales. En Madrid, históricamente la Casa de Campo, el Monte de El Pardo, el paseo de la Florida y el Real Sitio del Buen Retiro eran los límites urbanos oeste y este respectivamente. Actualmente estos espacios verdes históricos aportan un claro valor en la construcción de la imagen urbana, a la par que se integran en el sistema de infraestructuras verdes de la actual metrópoli. Estos espacios verdes de contorno, junto con las carreteras principales de acceso son, como hemos mencionado, los dos tipos de elementos fundamentales que estructuran territorialmente cómo percibimos la ciudad al aproximarnos a ella.

Así, el borde noroeste de Madrid (Rodríguez; Sáenz de Tejada, 2017), situado en la zona más elevada topográficamente, donde comienza la llamada Cornisa, imagen distintiva y emblemática de esta ciudad, presenta un marcado carácter naturalista. El sector noroeste del casco histórico de la ciudad de Madrid

fue una de las últimas zonas en urbanizarse y extenderse a finales del siglo XIX, manteniendo una imagen con predominancia de la naturaleza sobre el tejido urbano, con amplias zonas boscosas, caminos arbolados, fincas rurales y quintas suburbanas, hasta comienzos del siglo XX. En este ámbito, el paisaje típico de transición urbe-naturaleza se conservó casi intacto hasta nuestra época debido principalmente a dos factores: por una parte, gracias a la presencia de grandes posesiones de la Corona, como la Casa de Campo, las Reales Posesiones de La Moncloa y La Florida y el Real Sitio de El Pardo y, por otra, debido a la accidentada orografía de la zona, con el recorrido sinuoso del Manzanares y numerosas colinas y barrancos.

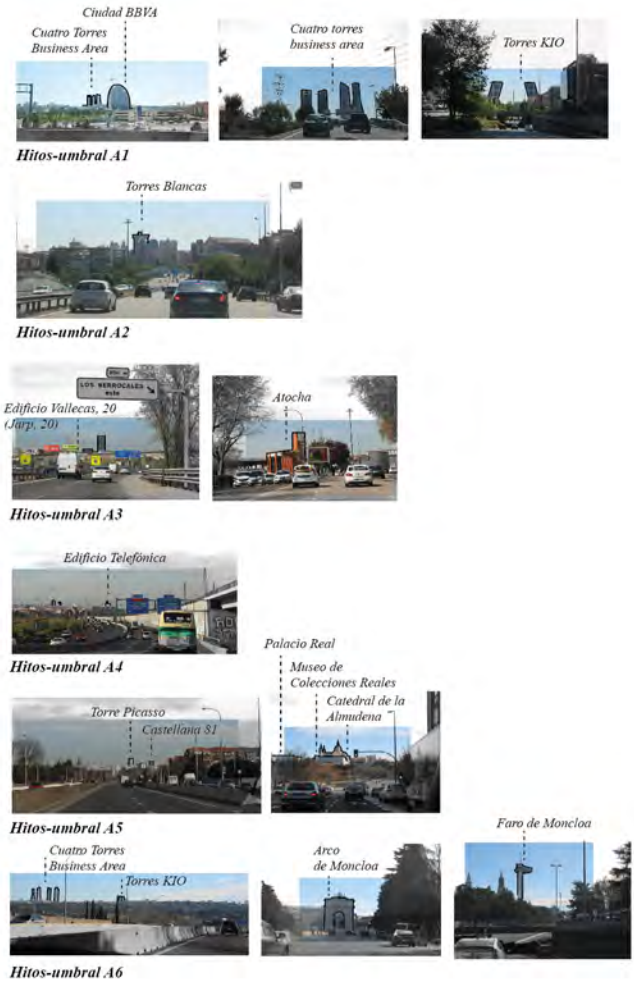


Fig. 3 - Hitos arquitectónicos en los umbrales lejano y cercano en cada uno de los principales accesos a Madrid.
Fuente: Elaboración propia (2020)

El perfil predominante norte-sur de la ciudad, con sus cambios a lo largo de la historia, ha sido la imagen característica del paisaje urbano de Madrid cuando el viajero o visitante se acerca a ella desde diversos flancos. Desde el oeste, la llamada «Cornisa de Madrid» ha sido durante siglos la fachada de recibimiento de la ciudad; hacia ella convergían los paseos arbolados en declive, terminando en la masa arbórea de la Casa de Campo, el Campo del Moro, el paseo de la Florida y las riberas del río.

Sobre estas manchas verdes se alzaban la masa blanca del Palacio Real (previamente el volumen del Alcázar), la potencia de la cúpula de San Francisco el Grande, y la silueta divertida y compleja de cupulillas y torres de las iglesias sobresaliendo por encima de la horizontalidad del caserío. Los planificadores urbanos y arquitectos de la posguerra eran conscientes de la potencia de esta imagen de la ciudad y la completaron con nuevos edificios y monumentos, como las torres de plaza de España, emblemas de modernidad en su época, o más hacia el norte con el conocido edificio del Ministerio del Aire o los proyectos para la plaza de la Moncloa y la avenida de la Victoria (hoy avenida de la Memoria) *(Fig. 3)*.

Sin embargo, cuando nos aproximamos desde el sur, los elementos paisajísticos más destacables de la ciudad serían arquitectónicos, pudiéndose percibir en sucesión numerosos edificios en altura desde el sur al norte, como el edificio de Telefónica, Castellana 81, Torre Picasso y muy al fondo las Torres de la prolongación de la Castellana. En el paisaje periurbano del sur, pues, el soporte físico son tierras de secano, escasa vegetación, campos de cultivo, etc., y lo largo de las carreteras emergen barriadas residenciales que se intercalan con amplias superficies industriales, para una vez llegados a la plaza de Fernández Ladreda hacer su aparición los hitos arquitectónicos en *enfilade*, aunque sólo son perceptibles de manera nítida en los días claros sin contaminación.

Parecida se presenta la imagen general del paisaje periférico cuando se accede desde el este, bien por la A-3 o desde la A-2, en las que alguna torre aislada, como el edificio Vallecas 20 o Torres Blancas marcan el punto de referencia. En esta zona abundan además los elementos publicitarios en los solares que bordean las carreteras, son muy visibles las instalaciones eléctricas y el recorrido, en lugar de ascender como sucede en el oeste y el sur, se produce descendiendo hacia el centro urbano *(Fig. 3)*. Desde el norte, también en declive recorriendo la autopista A-1, nos encontramos con un paisaje marcado

sobre todo por las infraestructuras viarias de los complejos nudos norte de las carreteras de circunvalación con la radial y varias comarcales de intenso tráfico. Aquí, grandes edificios *(Fig. 3)*, como la Ciudad de Telefónica, la ciudad BBVA o la Cuatro Torres Business Area, salpican el paisaje y nos hacen reconocible la ciudad, antes de llegar a las torres Kio y plaza de Castilla que fueron anteriormente el umbral norte.

Un elemento característico de Madrid desde el punto de vista paisajístico, es que en los días claros, desde casi cualquier punto de los accesos desde el suroeste, sur, sureste y este, se puede ver la cordillera Central como magnífico telón de fondo del perfil urbano, abrazando y enmarcando la ciudad en la lejanía. Este elemento es igualmente destacable, por ejemplo, en la imagen percibida cuando el medio de transporte es el aéreo, junto con las torres más elevadas de la ciudad. Además, a lo largo de la historia y de la evolución de los territorios y ciudades, los accesos y los referentes en altura son habitualmente elementos con una enorme permanencia.

5. CONCLUSIONES

El estudio del paisaje histórico urbano no está completo analizando sólo la forma urbana interior, sino que son fundamentales los alrededores de la ciudad, así como su transformación con el paso del tiempo. Hoy en día la ciudad no se define solo por su centro, sino también por lo que ocurre en sus límites. Además, la percepción y la calidad de los espacios abiertos de borde que se generan en torno a la ciudad, es decir, el paisaje periurbano, es fundamental para la calidad de vida de los ciudadanos que los recorren a diario.

Sobre las preexistencias de contorno se conforman los paisajes periurbanos, en continua transformación y evolución, siendo los más frágiles visualmente, en el sentido de que se suele cuidar poco su diseño y su planeamiento en comparación con el centro de las ciudades. Además, son espacios complejos, caracterizados por la pérdida de valores rurales y por un déficit de atributos urbanos, pero que pueden contener áreas y elementos de gran interés. Por ello, es necesario conocerlos y proponer mejoras e intervenciones adecuadas en ellos, precisamente para salvaguardar la imagen lejana y de aproximación que ofrece la ciudad, que, en muchos casos, como sucede en Madrid, son paisajes con gran valor visual y cultural, que merece la pena preservar. Al igual que asimilamos la arquitectura histórica de nuestras ciudades como contenedores de memoria, el paisaje, los espacios abiertos y las vistas, deben ser consideradas también como elementos patrimoniales y, por tanto, generadores de carácter e identidad para la ciudad.

La visión lejana de Madrid, por su situación topográfica y accesos, sus características morfológicas, sus grandes superficies verdes, presenta un gran interés cultural y paisajístico. Además, por el reciente espectacular crecimiento de su periferia y la alta densidad de población en la misma, supone un caso paradigmático de paisaje periurbano a nivel europeo, que necesita de estudio y reflexión. Se puede comprobar la enorme incidencia de la percepción a lo largo de los diversos accesos, de las infraestructuras de comunicación vial, en la construcción del carácter e identidad de los espacios periurbanos, pues son las imágenes cotidianas que se contemplan a diario por una cantidad muy elevada de habitantes de las densas periferias de la ciudad de Madrid en sus desplazamientos habituales.

La ciudad crece, la visión desde su entorno va, por tanto, cambiando, de manera que el paisaje periurbano es evolutivo. Las áreas periurbanas son lugares de interacción dinámica. A su vez, se van generando, relacionados con los principales ejes de acceso, ámbitos que actúan como umbrales de la ciudad con signos y elementos característicos, generando espacios paisajísticos muy variados, ricos e interesantes.

La memoria llevada al terreno del paisaje se debe basar en respetar procesos históricos y naturales (singularidades ecológicas, sociales, geográficas, arquitectónicas e históricas), siendo los más influyentes los accesos viarios, las infraestructuras verdes de contorno y los hitos arquitectónicos verticales. Entre los paisajes urbanos, los más delicados y variables son los constituidos por esas costuras entre los retazos de lo natural y lo artificial que se acarician o se enfrentan.

BIBLIOGRAFÍA

ANTROP, M. (2005). "Why landscapes of the past are important for the future", *Landscape and Urban Planning*, 70 (1–2), pp. 21-34.

AYUNTAMIENTO DE MADRID (2009), *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE, ADMINISTRACIÓN LOCAL Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO. (2007), *Atlas. El Medio Ambiente en la Comunidad de Madrid*, Madrid: Comunidad de Madrid.

CONSEJO DE EUROPA (2000), *Convenio Europeo del Paisaje*, Florencia: Ediciones españolas del Ministerio de Cultura (2008) y del Ministerio de Medio Ambiente (2007).

CRUZ, L. (dir.) (2014), *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.

FERNÁNDEZ ÁGUEDA, B. (2017), "Del límite de la urbanización al límite de lo urbano: la construcción territorial del gran París y el gran Madrid (1910-1939)", *Ciudades*, 19, p. 31.

FERNÁNDEZ PABLOS, E. M., y YÁÑEZ CONDE, E. (2015), "El valor de las áreas periurbanas como espacios multifuncionales en el suroeste de Madrid", *Tecnología y desarrollo*, 13.

FERNÁNDEZ PORTELA, J. (2012), *Los nuevos barrios de Madrid: en busca de su identidad*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

LAYUNO ROSAS, A. (2013), "Paisajes urbanos de la industria. Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial", *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, 3 (1), pp. 641-678.

MADERUELO, J.; RIVERA BLANCO, J. (2011), *Arquitectura, Paisaje y Patrimonio en la Comunidad de Madrid*. Universidad de Alcalá de Henares.

PALANG, H.; SPEK, T.; STENSEKE, M. (2011), "Digging in the past: New conceptual models in landscape history and their relevance in peri-urban landscapes", *Landscape and Urban Planning*, 100, pp. 344-346.

PARDO ABAD, C. J. (2004), *Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid: antiguas fábricas y renovación de la ciudad*, Madrid: Ediciones La Librería.

RODRÍGUEZ ROMERO, E. J. (dir.), (2018), *Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid*, Madrid: ConArquitectura.

RODRÍGUEZ ROMERO, E. J.; SÁENZ DE TEJADA GRANADOS, C., (2017), "Entre la ciudad y el campo. Evolución de la forma urbana en el noroeste de Madrid", en RUIZ-APILÁNEZ, B., et al.: *Forma urbana, pasado presente y perspectivas. ISUF-H, Hispanic International Seminar on Urban Form*, Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 626-633.

__(2016), "Evolution and Permanence of City-Countryside Views throughout the Urban Development of a City. Madrid as a Study Case", *Procedia Engineering*, 161, pp. 1879-1886.

RODRÍGUEZ ROMERO, E. J.; SÁENZ DE TEJADA GRANADOS, C. y SANTO-TOMÁS MURO, R. (2018), "Lookouts as a Tool for the Valorisation of Urban Landscape. A Case Study of Madrid", en AMORUSO, G. *Heritage, Place, Desing: Putting Tradition into Practice*. Milán: Springer, pp. 843-851.

__(2019) "Landscape Perception in Peri-Urban Areas: an Expert-Based Methodological Approach" *Landscape Online*, 75, pp. 1-22.

TUDOR, C. (2014), *An Approach to Landscape Character Assessment, Natural England*, London: Government of the UK.

ZÁRATE MARTÍN, M. A. (2011), "Paisajes culturales urbanos, entre la protección y la destrucción", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 57, pp. 175-194.

ZOIDO NARANJO, F. (2006), "Paisaje e infraestructuras, una relación de interés mutuo", *Carreteras: Revista de la Asociación Española de la Carretera*, 150, pp. 190-199.

PRESENCIAS INFRAESTRUCTURALES. EL “AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES” EN LISBOA.

Infrastructural presence. « Aqueduto das Águas Livres » in Lisbon.

Pablo Villalonga Munar
ETSAB-UPC
pablo.villalonga@upc.edu

Anna Sala Giralt
ETSAB-UPC
anna.sala-giralt@upc.edu

Resumen

La infraestructura suele desplegarse sobre el territorio con unas reglas propias, basadas en su función a cumplir. El fondo por el que transcurre su figura, cambia. Su cuerpo infraestructural varía en función de lo que ocurre a su alrededor. Las múltiples estructuras, acabados y vinculaciones con el espacio público que acoge la infraestructura, son una muestra de las distintas condiciones y criterios con las que se encuentra. El “Aqueduto das Águas Livres” es una antigua infraestructura, cuyo cuerpo construido, subterráneo y en superficie, va apareciendo y desapareciendo en el paisaje de Lisboa. Su recorrido aglutina múltiples historias, desde su origen en un entorno rural, hasta su destino en las distintas fuentes que aparecen en la ciudad. En esta comunicación, a través de su paso por el valle de Alcântara, en el Jardim das Amoreiras y en la Rua de São Bento, se explican distintas relaciones del acueducto con el paisaje urbano que lo rodea. En ellos, la influencia artística del arquitecto Carlos Mardel y sus sucesores, contrasta con los tramos más sobrios del acueducto en las zonas rurales. Su existencia, de siglos de historia, permanece mientras su alrededor y usos cambian. Acueducto activo o incluso paso fronterizo en el pasado, hoy es un monumento reconocido. La influencia del acueducto en distintas dimensiones, tangibles e intangibles, va más allá de su entorno inmediato y su forma construida. Esta comunicación presenta al acueducto como una infraestructura capaz de aglutinar distintas respuestas, artísticas y arquitectónicas por diversos paisajes urbanos por los que transita.

Palabras clave

Acueducto, infraestructura, arquitectura, Lisboa.

Abstract

Infrastructure is usually deployed on the territory with its own rules, based on its function. Background changes while its figure goes through. Its infrastructural body varies depending on what is happening around it. Infrastructure’s multiple structures, forms and links with the public space, are a sample of the different meeting conditions and criteria that exist. The “Aqueduto das Águas Livres” is an old infrastructure, whose built body appears and disappears, underground and elevated, in the Lisbon landscape. Its path brings together multiple stories, from its origin in a rural environment, to its destination in the different fountains that appear in the city. In this communication, through its passage through the Alcântara valley, Jardim das Amoreiras and Rua de São Bento, different relationships between the aqueduct and the surrounding urban landscape are explained. In them, the artistic influence of the architect Carlos Mardel and his successors, contrasts with the more sober sections of the aqueduct in rural areas. Its centuries-old existence remains as its surroundings and uses change. Active aqueduct or even border crossing in the past, today it is a recognized monument. Aqueduct’s influence in different dimensions, tangible and intangible, goes beyond its immediate environment and its built form. This communication presents the aqueduct as an infrastructure capable of bringing together different artistic and architectural responses to various urban landscapes.

Keywords

Acueduct, infrastructure, arquitectura, Lisbon.

1. ORIGEN DE FIGURA SOBRE FONDO

La infraestructura suele desplegarse sobre el territorio con unas reglas propias, basadas en su función a cumplir. El fondo por el que transcurre su figura, cambia. Su cuerpo infraestructural crece, disminuye, se decora o se simplifica, en función de lo que ocurre a su alrededor. La variedad de estructuras, acabados y vinculaciones con el espacio público que acoge la infraestructura, es una muestra de las distintas condiciones y criterios con las que se encuentra. Obstáculos topográficos, técnicos, políticos, sociales o económicos son sólo algunos de los factores que intervienen.

La idea de la materialización del acueducto afloró en 1571 de mano de Francisco de Holanda en “Da Fabrica que falece à Cidade de Lisboa”[1], haciendo referencia a un antiguo acueducto romano que había sido destruido varios siglos antes. A partir de esta propuesta se siguieron varias prospecciones de agua, contratiempos, promotores y detractores. El camino hacia su construcción se consolidó cuando el rey João V publica en el Alvará del 12 de mayo de 1731 el inicio de las obras. En este documento, el camino del agua prevalece por encima de cualquier propiedad y dota a la Cámara de Lisboa de los poderes jurídicos necesarios. A continuación empezó la complejidad de su ejecución.

El primero de los arquitectos encargados de la obra fue el italiano António Canevari, que fue sustituido en 1732 por el ingeniero y coronel militar Manuel de Maia. Sus desaveniencias han pasado a la historia, como por ejemplo las acusaciones de Maia a Canevari sobre su insuficiencia técnica. Aunque, de todas las discusiones, la que tuvo un peso decisivo sobre la futura presencia del acueducto como infraestructura en el paisaje fue la decisión sobre el material con el que se construiría. Si bien Canevari defendía su construcción hierro, Maia consiguió que se construyera en piedra, atendiendo a una mayor estabilidad del material al paso del tiempo[2].

Este hecho es fundamental para subrayar que este acueducto es el último de esta envergadura territorial que se construiría en el mundo siguiendo los tratados De Architectura Libri Decem de Vitrubio. Las repercusiones del uso de la piedra en su materialización van desde su aspecto, dimensiones y relación con el paisaje, hasta las implicaciones a nivel de pensamiento proyectual del trazado de la infraestructura. El uso de la gravedad como energía impulsora de esta gran máquina pétrea, provocaba una consideración constante de la topografía en relación con el recorrido que debía tomar el acueducto y de las características constructivas que debía tener su sección transversal por cada tramo de desarrollo y función a cumplir. Por ello, el acueducto cambia de aspecto en función del paisaje por el que transita.

A lo largo del recorrido, pendientes de todo tipo juegan con la energía potencial para dar vida a la corriente de agua, con la gravedad como fuente de energía para mover el agua, los bloques de piedra caliza cortados con precisión se encajan para transmitir las cargas y conducir el agua establemente por dónde pase. En 4600 metros de desarrollo, el agua conducida por el acueducto atraviesa el subsuelo, mientras en unos 9700 metros lo hace cota superior a la del terreno, a una velocidad marcada por el juego entre la gravedad y la inclinación de las cañerías. Galerías de 1,5 de ancho y 2,5 metros de alto se desarrollan en variaciones de una sección continua en arco con una estructura de piedra revocada en mortero de arena y cal. En ellas se albergan dos canales semicilíndricos, de 30 y 25cm de ancho, cuya forma de conducto es excavada en bloques de piedra que se unen en busca de un camino eterno para el agua. El arco, usado en 127 ocasiones como manera de salvar la relación del acueducto con el terreno, se convierte en el sistema estructural más utilizado en la conformación de esta infraestructura en sus saltos entre pilares. Muchos de estos arcos pasan a formar parte del mapa de arcos y arcadas de Lisboa[3], conformando su paisaje tanto tangible como intangible, tanto por su respuesta a una función como por las leyendas e historias que contienen.

---

[1] Este texto es considerado por algunos autores el primer ensayo sobre desarrollo urbanístico de la península ibérica. En él, Francisco de Holanda plantea al rey Sebastião, cuyo abuelo João III (1521-1557) ya había reconstruido el acueducto de Amoreiras en Elvas en 1530 y el acueducto de Agua da Prata en Évora en 1531, la recuperación del acueducto para Lisboa.

[2] MOITA, I. (1990). *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*. V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

[3] CAEIRO,B. (1991). Arcos e Arcadas de Lisboa. Lisboa: Distri.

Desde su origen en los depósitos de Mãe d'Água Nova y Mãe d'Água Velha el acueducto realiza un recorrido de 14km hasta el depóstio de Mãe d'Água en el Jardim das Amoreiras en Lisboa. A partir de una columna vertebral, el acueducto se ramifica con una estructura aborescente para dar servicio a nacientes secundarios y acueductos subsidiarios. Desde su nacimiento hasta su destino en Lisboa, el acueducto recorre distintos paisajes. En las zonas de ámbito rural, la presencia del acueducto contrasta como pieza autónoma construida en el paisaje. Su dimensión a veces resalta por encima de las medidas de otras estructuras como muros de límite de propiedad entre fincas o casas aisladas. Otras veces, únicamente se puede detectar su presencia por la aparición de sus linternas, solitarias enmedio de llanuras o embebidas en medio de la vegetación en zonas boscosas.

A día de hoy, el acueducto no sirve para distribuir el agua que beben los Lisboetas. Condenada al paso del agua en los años 90, su cuerpo construido en piedra ha quedado como una ruina infraestructural insertada en el paisaje urbano y rural de Lisboa y alrededores. Este va apareciendo y desapareciendo en un recorrido que aglutina múltiples historias, desde su origen en un entorno rural, hasta su destino en las distintas fuentes que aparecen en la ciudad. En esta comunicación, nos centramos en el tramo comprendido desde el valle de Alcântara hasta el núcleo histórico de Lisboa.

2. EL ACUEDUCTO EN LISBOA

2.1. La línea sobre el valle

El Valle de Alcântara representa uno de los límites de Lisboa, con dos vertientes muy diferenciadas. En la situada al norte, a las faldas del parque de Monsanto, se sitúan los barrios de Serafina (parte alta) y el de Liberdade (parte baja). En la situada al sur, en el lado del núcleo histórico de Lisboa, se sitúa el barrio dos Mestres en la parte alta de la colina de Campolide. En el fondo del valle, el despliegue de vías ferroviarias y autovías provoca un efecto de barrera para la conexión peatonal entre el parque y la ciudad.

El acueducto conecta los dos lados del valle, conduciendo el agua desde a cota 100, en el borde de Monsanto, a la 98 sobre el nivel del mar, en el barrio de Campolide. Trazando una línea que una los 938m que separan ambos puntos, resulta una leve pendiente del 2 por mil. La horizontalidad resultante en el aire es característica de este conjunto monumental como un enlace entre colinas habitadas.

Este tramo elevado del acueducto también es un puente. Conocido como Ponte dos Arcos, funcionó como conexión peatonal y antigua frontera de Lisboa hasta 1852[4]. Ello es posible dado que junto a la galería central (reservada para la canalización del agua) se sitúan, en una sección transversal simétrica, dos corredores de aproximadamente 1,5m. Estos conectan en un recorrido aéreo el jardín de Meia Laranja en Campolide hasta el parque de Monsanto. Sin embargo, a día de hoy, la puerta cerrada en el lado del parque de Monsanto impide esta posible conexión, quitando un sentido práctico al de Ponte dos Arcos, y convirtiéndose más en Mirador dos Arcos.

A través del valle, el acueducto dibuja una línea infraestructural en el cielo, soportada por 35 arcos (21 semicirculares y 14 góticos ojivales) de hasta una altura de 60 metros y un recorrido de 1 kilómetro. Su autonomía respecto al entorno lo liga más con el cielo que con el paisaje a nivel de suelo, supeditado a su impacto estructural. Muestra de ello es el efecto que se produce en los barrios de Liberdade y Serafina en la calle dos Arcos, en la que el acueducto se encuentra en el centro, dividiendo la calle en dos y de una dureza y solidez contrastada con la precariedad de las viviendas que lo rodean. Las pilas, algunas con protuberancias como patas a forma de contrafuertes, se clavan en el suelo sin elementos ni decoraciones que minimicen su impacto.

El trazado quebrado de la infraestructura al atravesar el valle es fruto de seguir la mínima pendiente topográfica en la ladera de apoyo (*Fig.1*). Las proporciones de la estructura de pilas y arcos van variando en función de su relación con el suelo. A medida que las vertientes se acercan a la cota más baja, las alturas y anchuras de los arcos aumentan. En las partes más bajas, los arcos son semi-circulares,

[4] Ibid.

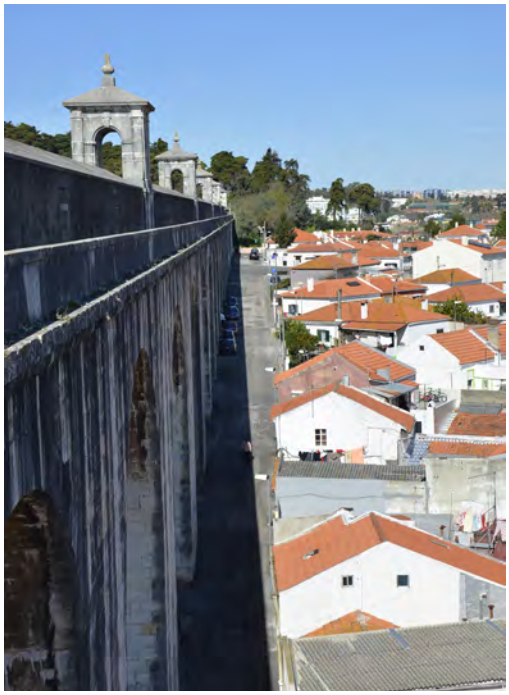


Fig. 1 - El acueducto en su paso por el barrio da Liberdade y Serafina en el valle de Alcântara (Lisboa) Fuente: Pablo Villalonga (2018)

en cambio los arcos apuntados son los reservados para el reto de conducir a gran altura el acueducto en las partes más profundas del valle. En comparación con otros puentes y acueductos construidos con las mismas técnicas hasta esa fecha (como el Pont du Gard construido por los romanos en Nîmes sobre el 19 D.C. con 48m de alto, o el acueducto de Segovia con 30m de alto) la obra sobrepasaba cualquier marca. Aún a día de hoy, uno de sus arcos, con 29 metros de ancho y 35 metros de alto, es el arco punteado de piedra más grande del mundo[5].

Estos arcos soportan a los pasadizos que conectan ambas colinas del valle y a la galería que contiene las canalizaciones del acueducto. La galería se asemeja a las que se encuentran a lo largo de todo el recorrido del acueducto. Normalmente usadas en secciones subterráneas, estas galerías pasan de tener una sección en arco para transmitir las fuerzas del suelo bajo tierra, a tener una sección de cubierta a dos aguas para la evacuación de la lluvia. A lo largo de esta galería sobre el valle, aparecen intersecadas de forma regular 16 linternas que aparecen regularmente en este trazado. Aunque el motivo de estas linternas en el resto del acueducto era constructivo (proveer de materiales en el subsuelo) y de salubridad (mantener la ventilación del espacio de canalización en los tramos del acueducto que recorrían el subsuelo), no acaba de quedar clara su función práctica en su presencia a lo largo del acueducto en el tramo sobre el valle. A lo largo de la galería no parece necesaria su presencia debido a las ventanas que van apareciendo a lo largo del conducto, totalmente expuestas a los vientos predominantes. La colocación de estas linternas corresponde además con unos pasos que conectan los corredores a lado y lado de la galería. Una posibilidad sería que actuaran como captadores de viento, haciendo más eficiente la ventilación de la galería.

Sin embargo, lo que sí son conocidos son los motivos por los que la linterna está cuidada al detalle. Estas linternas, de un diseño barroco, son más complejas que las que podríamos encontrar en el campo o en lugares ordinarios (embebidos dentro del tejido de la ciudad), en las que las soluciones son planas, sin relieve o cornisa alguno. Aunque el autor del conjunto sobre el valle fue el ingeniero Custódio Vieira, este murió antes de que fuese finalizado, el diseño del detalle de las linternas es obra del arquitecto Carlos Mardel. Este arquitecto con una formación más humanística, y como veremos más adelante, reconoció la monumentalidad del paso del acueducto por este tramo del valle de Alcântara y el valor de su presencia en la ciudad.

Quizás Custódio Vieira, no hubiera tratado al acueducto con el mismo grado de detalle. La sobriedad de sus diseños queda patentes en los Arcos de Carvalhão y en la decisión de conservar los salientes de piedra que quedan en el acueducto sobre los que se apoyaban los andamios durante la construcción[6]. Así, contrastan las diferentes formas en las que el acueducto ha sido tratado a la largo de su recorrido en una coincidencia física e histórica.

El valle de Alcântara supone el momento de cambio de un acueducto parco en detalles (proveniente de un despliegue en un entorno más rural y con autores de perfil ingenieril como el coronel Maia) a un acueducto de detalles de acabado más sofisticados en su adentramiento en la ciudad, con autores con una sensibilidad artística mayor con diseños basados en modelos renacentistas de Sebastiano Serlio[7].

[5] Ibid.

[6] ATAÍDE, M. (1990). "O Aqueduto Das Águas Livres. Descrição e Alguns Comentários Técnicos a Propósito." en MOITA, I. *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*. V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

[7] UNESCO (2017). *Águas Livres Aqueduct*. Lisboa: UNESCO.

Una vez el acueducto ha traído el agua desde su nacimiento en el depósito de águas Livres hasta Campolide, este se adentra en la ciudad, cuidando su presencia en otros emplazamientos característicos. Desde el recinto de Meia Laranja, pasando por enclaves característicos como el Arco de Carvalhão, el acueducto se encamina hasta el que fue su destino inicial y dónde se celebró la llegada del agua a Lisboa: el Jardim das Amoreiras.

2.2. Un acueducto en el jardín

Tras haber descendido desde lo alto de la colina de Campolide hacia Arco de Carvalhão y Campo de Ourique, el acueducto se desarrolla hasta al Jardim das Amoreiras. Este espacio es de una importancia central de relación entre la infraestructura y la ciudad. Este lugar se compone de una serie de piezas urbanas que caracterizan dicha relación. El Jardim constituye un espacio público de proporciones rectangulares, ajardinado con moreras y con una fuente en ubicación central. Sus límites está compuestos por las manzanas del barrio das Amoreiras, el depósito de recepción de aguas del acueducto (Mãe d'Água) y el propio acueducto junto a Rua das Amoreiras. Su importancia como enclave no sólo está ligado a su posición estratégica respecto al cruce urbano de Rato, si no en el hecho de albergar las construcciones más simbólicas de la llegada del agua y el acueducto en Lisboa.



Fig. 2 - El Arco conmemorativo das Amoreiras (Lisboa). Fuente: Pablo Villalonga (2018)

La llegada del agua a Lisboa a través del acueducto data del año 1748. En esta fecha se construyó exprofeso el arco conmemorativo que sobrevuela la calle das Amoreiras y que está presente aún a día de hoy (*Fig.2*). Este arco, al igual que las linternas sobre el valle de Alcântara, está cuidado al detalle, con un diseño barroco y una ubicación enmarcada en la calle. Autoría del arquitecto Carlos Mardel, como indica el autor Manuel Maia Ataíde[8]:

> Se trata, sin duda, de una bonita puerta de orden dórico, de frontón triangular y diseño clásico, y que la elegante claraboya barroca, con ventanas en las cuatro caras y coronada con una pequeña urna, presta cierta ligereza (Ataíde 1990: 105).

Otros autores como el arquitecto Walter Rossa[9] comenta el uso del dórico en el diseño del Arco das Amoreiras de Mardel y su concepción desde la idea de collage. Leitmotiv que continúa en toda su obra en relación al acueducto.

En el arco se incluyen las inscripciones conmemorativas de la llegada del agua a Lisboa, resaltando no sólo su importancia práctica sino política y simbólica. Estas es una las inscripciones originales que se encontraban en el arco en 1748, menos intempestivas de las que hay a día de hoy, colocadas por el Marqués de Pombal[10]:

[8] ATAÍDE, M. (1990). "O Aqueduto Das Águas Livres. Descrição e Alguns Comentários Técnicos a Propósito." en MOITA, I. *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*. V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

[9] ROSSA, W. (1998). *Além Da Baixa. Indícios de Planeamiento Urbano Na Lisboa Setecentista*. Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico.

[10] CASEIRO, C.; PENA, A.; VITAL, R. (1999). *Histórias e Outras Memórias Do Aqueduto Das Águas Livres*. Lisboa: EPAL.

En la pared norte:
SUPERATIS DIFFICULTATIBUS, PACA
TIS OPINIONUM DISSIDIS, AQUAE LIBE
ERA IN URBEM TRIUMPHALIS INGRESSUS
ANNO DOMINI MDCCXXXXVIII

El diseño del arco encaja y conjuga con el de la serie de arcos que sustentan al acueducto en su límite entre el Jardim y la Rua das Amoreiras. Los detalles decorativos se combinan con las grandes decisiones espaciales. Este conjunto destaca por haber sido diseñado por Mardel como una fachada para el espacio público y una conexión entre el arco y el depósito general de agua del acueducto en el otro extremo. El paramento exterior de la galería de coronamiento está compuesta por paneles rectangulares moldurados (igual que los pilares del arco conmemorativo) generando un friso arquitectónico[11] por la que pasa el agua se asienta sobre una cornisa de cota continua sobre los diez arcos. En el contacto de los arcos con los pilares, otras cornisas rematan el encuentro. Los pilares del acueducto, varían ligeramente en dimensión y altura. En su contacto con el suelo, las pilas son rematadas con molduras que simulan romper con la continuidad de la estructura para generar unos plintos y zócalos moldeados, acompañados a veces por algunos bancos.

Esta resolución no tiene un carácter de resolución ingenieril directa, (que pudiera haber sido conectar el punto A con el punto B de la forma más rápida y eficiente posible, es decir, una diagonal desde lo alto del arco hasta la cota más baja del depósito), sino que se atiende a la representatividad que tiene ese espacio público y se aprovecha la oportunidad para trabajar el paso de la infraestructura como elemento morfológico de la ciudad. En esta fachada infraestructural para el espacio público, encontramos insertado en uno de los arcos la capilla de Nossa Senhora de Monserrate, como un elemento arquitectónico que parasita la infraestructura. En documentación de archivo se observan planos e imágenes que indican la presencia de arquitecturas.

La presencia del depósito general de agua del acueducto también es destacable. Este volumen paralelepípedo tuvo, previo a su construcción, hasta tres diseños reconocidos. Situado sobre una plataforma que resuelve su contacto con la topografía, a este edificio se accede desde el Jardim das Amoreiras a través de una terraza y jardines de acceso que lo rodean. En su interior se accede a una gran sala hipóstila central en la que se presenta un gran depósito lleno de agua, que puede rodearse en el borde de fachadas. En ellas se sitúan unas grandes ventanas con bancos en sus jambas. A través de ellas, una parte de la luz rebota hacia el techo reflejada por el agua, otra parte se queda en el fondo, haciendo un collage de manchas de sol en el espacio interior.

Al fondo de la gran sala, el agua del acueducto salta por una cascada de piedra hacia el depósito y en un lateral se sitúa una escalera que conduce hasta la cubierta. Ésta (igual que el interior del edificio) se diseñó como un espacio público, mirador hacia Lisboa.

Este depósito general fue finalizado en 1834, suponiendo un hito importante para la consolidación de la presencia del acueducto en Lisboa. Su posición urbana está vinculada a la llegada del agua al Jardim y se aprovecha de su posición elevada respecto al enclave urbano de Rato. Este es un cruce cercano y más bajo, que funciona a modo de articulación entre distintas partes de la ciudad divididas por la topografía. Desde ahí, el acueducto se distribuye subterráneamente en varias direcciones (hacia Barrio Alto o el Palacio de las Cortes) formando galerías subsidiarias al acueducto, con nombre propio.

2.3. El arco trasladado

La galería da Esperança es un tramo del acueducto que parte desde Rato hacia el Palacio das Cortes. Mayormente subterránea, posee dos tramos en los que su presencia en superficie afecta a la ciudad; el arco de São Mamede y el arco de São Bento.

[11] ATAÍDE, M. (1990). “O Aqueduto Das Águas Livres. Descrição e Alguns Comentários Técnicos a Propósito.” en MOITA, I. *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*. V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.



Fig. 3 - El Arco de São Bento al lado del Palacio das Cortes (Lisboa). Fuente: Pablo Villalonga (2018)



Fig. 4 - El Arco de São Bento en Praza Espanha (Lisboa) Fuente: Pablo Villalonga (2018)

Aunque el primero se trata de un arco vinculado a una fuente en la Rua de São Mamede, aquí nos centraremos en el caso del arco de São Bento.Este arco ya no existe en su posición original a día de hoy. En su lugar quedan las cicatrices de haber sido extirpado (*Fig.3*). Adyacente al actual Palacio das Cortes, esta zona ha sufrido un gran cambio desde que fuera construido el arco. En el momento de su transformación, en el que se reconvirtió todo ese espacio público, el arco fue desmontado por piezas y reconstruido en otro lugar de Lisboa.

El espacio elegido fue en medio de una rotonda, en la llamada Praça de Espanha (*Fig.4*). Su localización no tiene nada que ver con el acueducto o su historia. El arco, construido como si se tratara de un arco de triunfo, se levanta sólo en el espacio central de una gran rotonda de coches, ajardinada con hierba y árboles desperdigados. Desde los bordes exteriores se ve claramente el arco, de una piedra blanquecina y de un diseño cuidado. En el pavimento se ha construido una plataforma a modo de peana sobre la que descansa la pieza. Fuera de esta losa, unas piezas de pavimento generan una alfombra de franjas horizontales en dirección perpendicular al paso bajo el arco y se paran bastante antes de llegar a los bordes con la calzada. Esta pieza magnífica del acueducto queda ahí clavada, sola y descontextualizada, apartada de la relación cercana que tenían los habitantes de Lisboa cuando se rozaban con ella al caminar bajo su arco cuando estaba en su antiguo lugar.

Hoy, dónde había el arco sólo quedan los restos del acueducto que quedaba a sus lados. Por el lateral que da al Palacio das Cortes, un muñón de piedra asoma del muro de contención que aguanta la rampa que lleva a la entrada del Palacio. Por el otro lado en cambio, algunos arcos del acueducto aún han quedado en pie, formando parte de una medianera de un edificio utilizado como biblioteca pública en su planta baja. Este tramo es de especial interés, ya que por fuera se mantiene vista la estructura del acueducto mientras es rellenada de piedra para completar el muro.

Esperemos que esta observación sea tenida en cuenta cuando se construya la parcela colindante, actualmente vacía. Por dentro, el efecto es aún más interesante. En diferentes estancias de la biblioteca, los pies del acueducto se ven claramente reflejados con su piedra vista, mientras el resto de pared queda trasdosada. En el patio trasero, la presencia del acueducto es aún más patente, cerrando el espacio con un gran muro, que además es rellenado por alguna de las viviendas que había en las plantas superiores como cuarto de servicio o lavandería. La integración de la infraestructura en la edificación es tal, que es curioso considerar, que para las bibliotecarias ahí no había acueducto alguno.

3. PRESENCIAS POTENCIALES

Aunque sería posible nombrar muchas otras presencias de esta infraestructura en la ciudad, las aquí comentadas son aquellas más representativas de los potenciales del acueducto en sus implicaciones urbanas. Tramos como los de Av.Infante Santo, Arco do Carvalhão y otras presencias e historias vinculadas al acueducto se desarrollan en la tesis doctoral del presente autor, “Encuentros con la

infraestructura”. Casos como las “Casas do Registro” son edificaciones normalmente no muy grandes embebidas en el tejido urbano, muchas veces entre medianeras, en las que hay una puerta y ventana trabajadas compositivamente en fachada. Su funcionamiento es algo similar a las linternas del acueducto, ya que permiten acceder a él desde puntos intermedios y a la vez ventilar e iluminar las galerías. Otras de estas presencias son elementos como claraboias ocultas en la ciudad, fuentes diseñadas por arquitectos y escultores, restos de acueducto ocupados o abandonados

A día de hoy, lugares como el tramo del acueducto sobre el valle de Alcântara o el depósito de Mãe d’Água están gestionados por la empresa de aguas de Lisboa (EPAL) como parte de su patrimonio histórico. El tramo sobre el valle de Alcântara, accesible únicamente desde el recinto de Meia Laranja, es un enclave visitable en días de buena meteorología. Desde el decreto publicado el 23 de Junio de 1910, el Aqueduto das Águas Livres y el Mãe d’Água das Amoreiras son consideradas Monumento Nacional[12]. Con el decreto del 19 de febrero de 2002, la protección fue ampliada a todas las partes del acueducto, incluyendo sus ramales subsidiarios. En el 2016 el acueducto es incluido en la lista de la UNESCO como patrimonio de la humanidad. Este hecho podría aprovecharse como una oportunidad para dar una nueva vida a esta infraestructura obsoleta en su función original, pero con un alto potencial debido a su presencia en la ciudad.

En el archivo EPAL (Empresa Potuguesa das Águas Livres), multitud de cartografías, fotos, cartas, proyectos parciales y otros documentos componen el conjunto de fiscalización del ente infraestructural del acueducto desde los inicios de su historia. A día de hoy, no existe un plano consolidado en el que se aúna su recorrido exacto, incluyendo zonas históricamente condenadas y nuevos ramales interconectados. A falta de un documento unificador, multitud de fragmentos de información descansan en los cajones y archivos, ligados por la palabra acueducto como línea infraestructural que los engarza a todos. Por ello, aunque en muchos tramos es difícil conocer el trazado del acueducto por la ciudad con precisión, sí que se sabe con certeza el recorrido que realiza en su globalidad urbana y territorial a gran escala.

Las formas del suelo y el contexto urbano de su alrededor son independientes del orden estricto del acueducto que obedece a su juego con la gravedad. Entornando los ojos sobre el mapa cartográfico lleno de datos al mismo nivel, en el que árboles, edificios, calles y mobiliario urbano forman una masa de capas superpuestas, el acueducto resalta por su orden y escala propia que supera al caos de su alrededor más inmediato. La línea que dibuja, tanto su cornisa vista desde nivel de calle como su cubierta desde el mapa, resalta la autonomía del artefacto infraestructural.

Ateniéndonos sólo a los fragmentos visibles de su cuerpo, su linealidad desarrolla directrices que indican el camino construido para el agua. Desde el mapa podemos deducir vectores que nos permiten reconstruir de forma imprecisa y discontinua la red del acueducto en su globalidad. Desde la calle, aparece sorprendiendo, con encuentros más o menos contrastados con el entorno por el que le toca pasar en cada momento, despareciendo entre edificios y medianeras, empotrándose en el suelo para desaparecer y volver a descubrirse en otro lugar.

A nivel de calle, su presencia se materializa de distintas maneras. El acueducto en sí, de arcos que sustentan el conducto principal, fuentes, casas de registro y depósitos son algunas de las otras formas en las que la infraestructura emerge en la ciudad. Un cuerpo mutante que cambia en función del suelo que pisa (topografía), de la importancia del lugar por el que pasa (valle de Alcântara) o del servicio que presta por donde transita (fuentes y depósitos). Un animal infraestructural cuyo cuerpo envejece, manteniendo partes muertas o enfermas que conviven con partes nuevas y renovadas que le dotan de esperanza de otras vidas.

La presencia de esta infraestructura durante siglos de historia, implica su inclusión en el conjunto de la ciudad, no sólo mediante su carácter monumental, sino por su potencial arquitectónico capaz de permanecer mientras su alrededor y usos cambian. Acueducto activo o incluso paso fronterizo en el pasado, hoy es un monumento reconocido. Mientras muchos de sus espacios están abandonados,

[12] UNESCO (2017). *Águas Livres Aqueduct*. Lisboa: UNESCO.

algunos de ellos son aprovechados principalmente por actividades intermitentes; visitas guiadas, representaciones, conciertos, eventos de empresa y celebraciones, exposiciones, etc. Las repercusiones de su presencia en el espacio público, la agenda cultural y la misma memoria de la ciudad, se contemplan en grabados del siglo XIX, fotografías de mediados del siglo XX, e incluso en anuncios recientes de la empresa de gestión del agua de Lisboa.

La influencia del acueducto en distintas dimensiones, tangibles e intangibles, va más allá de su entorno inmediato y su forma construida. El Aqueduto das Águas Livres se presenta como una infraestructura capaz de aglutinar distintas respuestas, artísticas y arquitectónicas por diversos paisajes urbanos por los que transita.

BIBLIOGRAFÍA

ATAÍDE, M. (1990). "O Aqueduto Das Águas Livres. Descrição e Alguns Comentários Técnicos a Propósito." en MOITA, I. *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa.* V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.Rossa, Walter. *Além Da Baixa. Indícios de Planeamiento Urbano Na Lisboa Setecentista*. Lisboa, 1998. Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico.

CAEIRO, B. *Arcos e Arcadas de Lisboa*. Lisboa: Distri, 1991.

CASEIRO, C.; PENA, A.; VITAL, R. (1999). *Histórias e Outras Memórias Do Aqueduto Das Águas Livres*. Lisboa: EPAL.

MOITA, I. (1990). *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa.* V. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

ROSSA, W. (1998). *Além Da Baixa. Indícios de Planeamiento Urbano Na Lisboa Setecentista*. Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico.

UNESCO (2017). Águas Livres Aqueduct. Lisboa: UNESCO.

PATRIMONIO CULTURAL URBANO: LA HUELLA DE LA ESTRUCTURA HISTÓRICA CAÑARIEGA EN LA CIUDAD

Urban cultural heritage: the trace of historical structure cañariega in the city

David Villanueva Valentín-Gamazo
Universidad Europea Miguel de Cervantes (Valladolid)
dvillanueva@uemc.es

Resumen

El patrimonio territorial creado por los seculares caminos trashumantes que sirvieron de vías de comunicación para los grandes desplazamientos ganaderos a escala peninsular, entre agostaderos e invernaderos, han dejado una huella perdurable en el paisaje de la ciudad actual. Desde los núcleos de población más reducidos a los de mayor extensión atravesados por alguna Cañada, especialmente en su tipología Real, conservan vestigios de la influencia de estas antiguas rutas en la traza y la significación urbana, a pesar de las frecuentes ocupaciones del ancho reglamentario. Caminos, en un primer momento, convertidos más tarde en calles, avenidas y paseos al proyectarse y crecer la morfología de los asentamientos poblacionales, vertebradores de la movilidad y de los usos y dotaciones, y generadores de ejes de relación social, económica y cultural. A la luz del planeamiento, la construcción de la arquitectura de la urbe contemporánea ha respetado en buena medida los valores históricos, espaciales y funcionales de la estructura cañariega, incorporando para el futuro el circuito pecuario en modelos de desarrollo de ciudad ecosistémica, inteligente, o también denominada eficiente, basados en la sostenibilidad. Con el análisis de casos concretos de estudio se pretende poner de manifiesto la permanencia hoy de signos que revelan el valor urbanístico ejercido a lo largo del tiempo por estas infraestructuras y las posibilidades que aún ofrecen en clave de Patrimonio Cultural Urbano.

Palabras clave

Paisaje urbano, arquitectura de la ciudad, Patrimonio Cultural, vías de comunicación, red pecuaria, Cañada Real.

Abstract

The territorial heritage created by the secular transhumant paths that served as communication vias for large livestock movements on a peninsular scale, between agostaderos and invernaderos, have left a lasting mark on the landscape of the current city. From the smallest population centers to those of greater extension crossed by some Cañada, especially in its Real typology, they retain vestiges of the influence of these ancient routes in the urban trace and significance, despite the frequent occupations of the regulatory width. Roads, at first, later converted into streets, avenues and walks to the project and grown the morphology of population settlements, vertebrators of the mobility and of the uses and endowments, and generators of social, economic and cultural relation axes. In the light of planning, the construction of the architecture of the contemporary city has largely respected the historical, spatial and functional values of the Cañariega structure, incorporating for the future the livestock circuit in development models of ecosystem city, intelligent, or also called efficient, based on sustainability. With the analysis of specific case studies it is intended to highlight the permanence today of signs that reveal the urban value exerted over time by these infrastructures and the possibilities they still offer in terms of urban cultural heritage.

Keywords

Urban landscape, city architecture, Cultural Heritage, communication vias, livestock network, Cañada Real.

1. VERTEBRAR EL TERRITORIO

El territorio, como soporte del medio natural y humano, y como recurso operativo básico para el desarrollo de las relaciones entre espacios geográficos, define un paisaje construido en el tiempo a tenor de las necesidades y del peso de la memoria de una colectividad (Cemat,1983: 2-4)[1]. Es ese factor de influencia que ha venido desempeñando el patrimonio territorial histórico útil, proyectado con principios universales, lo que ha posibilitado la permanencia de elementos de intervenciones antiguas en el suelo rural y urbano.

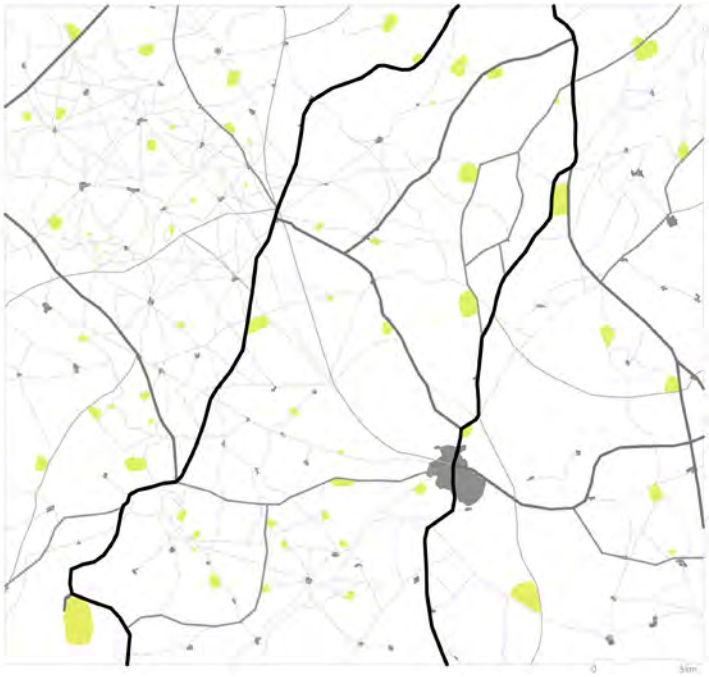


Fig. 1 - El sistema territorial patrimonial del pastoreo.
Fuente: Elaboración propia (2019)

Gran parte de las infraestructuras que conforman la red de comunicación terrestre de nuestra geografía peninsular guardan relación con muchos de los caminos construidos en el pasado. Por su huella en el paisaje, destacan especialmente las rutas cañariegas que desde el medievo han soportado el tránsito animal. Un desplazamiento sistematizado, en una trashumancia periódica asociada a zonas naturales complementarias dedicadas al pastoreo extensivo, sobre todo ovino, que motivó la vertebración del espacio físico con la formación de grandes recorridos y con la creación de asentamientos temporales pecuarios separados de los núcleos de población. Los agostaderos, al norte, y los invernaderos, al sur, o dicho de otro modo, los pastos de altura en la montaña septentrional y los campos de llanura en la meseta y dehesa meridional (García, 2005: 24). Esa forma espontánea mediante la cual las sociedades ganaderas, como base de su economía, explotaron a diferentes escalas los recursos y potencialidades de la naturaleza supuso un proceso de ordenación y construcción del territorio en el que no llegó a existir una planificación previa unitaria concebida en un acto único de proyecto (Ortega, 1998: 37-40). Sin embargo, asumiendo ese componente de respuesta social no erudita ni definitiva, si se pueden distinguir patrones y elementos comunes en el terreno utilizado tradicionalmente para el pastoreo. Desde el plano de la conectividad, las vías pecuarias se proyectaron para comunicar los lugares de residencia permanente de pastores y animales con los hábitats naturales de pastizal, siguiendo un trazado inteligente, a favor de la traslación, acomodado a las condiciones medioambientales y a las oportunidades mercantiles que ofrecían determinadas urbes. Es por ello fácil observar, junto a otros aspectos, cómo ciertos caminos fueron construidos sobre rutas anteriores, se aprovecharon pasos de los cursos fluviales existentes, se enhebraron localidades estrategicamente posicionadas en corredores comerciales o cómo algunas poblaciones se formaron a la luz de la estructura viaria. Además de los factores políticos, sociales y culturales convergentes en la definición topológica del trazado, la intensidad del flujo ganadero, el área de acción y la distancia a cubrir, permiten abstraer una serie de sistemas funcionales territoriales acordes a cada modalidad de pastoreo y a la clase de vía vinculado al mismo. Así, se creó un organismo de índole local para la ganadería estante, comunicado a través de coladas, capaz de poner en conexión comunidades adyacentes. Otro de carácter comarcal, propio de la trasterminancia, estructurado con veredas y cordeles, abierto a desplazamientos supralocales. Y un tercer modelo de rango regional para la gran trashumancia, canalizada mediante cañadas y Cañadas Reales, preparado para recorridos de

[1] La Conferencia Europea (CEMAT) sostiene que el territorio, en calidad de marco geográfico compuesto por elementos preexistentes, y su planificación territorial, en términos de disciplina encargada de la ordenación física, son un instrumento clave para facilitar la interacción favoreciendo, entre otros objetivos, el desarrollo socioeconómico equilibrado, la gestión responsable de los recursos naturales y la protección medioambiental.

jerarquía peninsular (Villanueva, 2017: 100-103). El grado de efectividad en la vertebración generada por estos sistemas no radica particularmente en su consideración autónoma sino en la red funcional y de conectividad que se llegó a constituir al entrelazar los recorridos pecuarios cohesionando el territorio de un modo integral (*Fig.1*).

2. PROTEGER EL PATRIMONIO CULTURAL



Fig. 2 - Red Nacional de Vías Pecuarias. Fuente: Elaboración propia (2019)

La red de vías pecuarias abarca aproximadamente 400.000 ha y se extiende a lo largo y ancho de gran parte de la geografía nacional, representando un nivel de ocupación próximo al 1% (García, 2006 : 89). Este dato denota la fuerte presencia territorial que aún tiene, aunque se haya visto afectada su integridad, sobre todo desde el siglo XX, por discontinuidades y superposiciones derivadas de la reordenación del medio rural. Forma parte del paisaje de nuestro entorno, con la identidad de *Patrimonio Cultural*, como legado del pasado de las actividades desarrolladas por las comunidades ganaderas sobre el espacio natural, y como recurso del presente, conservado en buena medida y apto para transmitirse a las generaciones siguientes[2]. A pesar del reconocimiento patrimonial de este característico elemento del *Paisaje Cultural* y de las funciones del pastoreo y las no ganaderas que todavía soporta, su permanencia en el territorio se debe fundamentalmente a la protección legal desplegada históricamente en favor de la estructura viaria.

En el Código de Eurico y el Fuero Juzgo Visigodo aparecen reglados los caminos pecuarios considerando que debían ser protegidos y delimitados si pasaban junto a terrenos roturados y campos abiertos, consolidando el derecho libre de paso entre las *cinco cosas vedadas*[3]. No fue hasta la sistematización de la trashumancia castellana arraigada en el siglo XIII cuando el Honrado Concejo de la Mesta, tras los privilegios otorgados por Alfonso X en 1273, sentó las bases para la consolidación del complejo tejido cañariego regulando las vías estructurantes como cañadas, al objeto de reconocer de dominio público y aprovechamiento común el espacio de tránsito entre dos tierras cultivadas. A partir de entonces, se consideran bienes imprescriptibles con un derecho legítimo de paso[4]. Además, los *Quadernos de Leyes* de la Mesta marcaron los tipos de vías y su anchura oficial: las cañadas, con noventa varas castellanas, los cordeles, con cuarenta y cinco, las veredas, con veinticinco y las coladas, sin una dimensión específica. Esta normalización se asumió en los textos legislativos aprobados tras la abolición del Honrado Concejo y la promulgación legislativa de 1917. Así, el Reglamento de Vías pecuarias de 1944 admitió las cuatro categorías y su ancho original y, de igual modo, la Ley 22/1974 y su reglamento de 1978. El último paso en aras a garantizar la protección y funcionalidad de las rutas ganaderas se produjo en 1995 con la entrada en vigor de la actual Ley de vías pecuarias. A la vez que da prioridad al tránsito

[2] Según la definición de "Patrimonio Cultural" de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco).

[3] Acorde a lo señalado en el Cuaderno de "Leyes de Mesta de 1731", en su primera parte, privilegio LVI, al tratar "que los ganados pasen libres por todo el Reyno".

[4] Este régimen de protección se ha conservado en el Código Civil (Titulo VII, Capítulo II, Sección III, Art. 570) desde su aprobación en 1889.

animal y mantiene el carácter inalienable, imprescriptible e inembargable, preservando el patrimonio natural y cultural de este bien histórico, aporta una nueva perspectiva al fomentar usos potenciales complementarios a la tradicional práctica del pastoreo, contemplando en especial desarrollos ecológicos, recreativos y turísticos para tratar de lograr una aceptación y reconocimiento permanente como recursos de vital interés general[5].

Hoy la Ley ampara la Red Nacional de Vías Pecuarias disponible a escala peninsular, integrada no sólo por la estructura viaria determinada en tiempos del Reino de Castilla sino también por la normalizada en los antiguos Reinos de Navarra, de Valencia y de Granada y en el Principado de Cataluña y en la Corona de Aragón (*Fig.2*).

3. ORDENAR EL ESPACIO URBANO

El planeamiento de los espacios urbanos proyecta y regula los usos del suelo que conforma cada núcleo poblacional, tenga la condición de ciudad, pueblo o pedanía, y el de todo el terreno que le rodea y se encuentra comprendido dentro del ámbito jurisdiccional del municipio (Noguera, 2011: 17). La existencia de elementos como vías pecuarias en un espacio de esa naturaleza tiene su trascendencia en la ordenación a través del planeamiento puesto que el régimen jurídico fija la necesidad de mantener los trazados y limita, al mismo tiempo, desafectar del dominio público esta clase de infraestructuras y aplicar usos no compatibles y complementarios con el tráfico del ganado y bienes semovientes[6]. Esta medida ha venido propiciando su conservación eminentemente agraria, exenta del proceso urbanizador, en lo que a su dimensión de extensión en suelo rústico se refiere, frente a la fisonomía distinta adquirida al atravesar el límite del entorno edificado.

El doble carácter, rural y urbano, intrínseco a los antiguos caminos conlleva que se encuentren sujetos a las condiciones impuestas por la ordenación territorial y por el planeamiento urbanístico. Desde la óptica de la primera disciplina, la red pecuaria contribuye a dar un orden, una forma, una medida y una cohesión al área no urbanizada, arquitecturizando orgánicamente el territorio, sobre la base del régimen general del suelo rústico protegido al que suele estar vinculada. Conserva mayormente aspecto natural terroso, en ocasiones suplantado por el peso constructivo del asfalto implementado para habilitar ciertas vías como carreteras o del acero utilizado en las líneas ferroviarias, pues, según se ha apuntado, la planificación y ejecución de su trazado quedaba más bien abierto a las pautas de actuación que marcaban las variaciones orográficas, climáticas, ecológicas, de interés económico, etc.[7]; que a criterios geométricos o de perspectiva focal. Ese factor formal orgánico, alejado del rigor cartesiano característico de la malla urbana, y estructurador colabora en la parcelación de los polígonos que integran las fincas, aprovechadas por lo común para la actividad agraria, cinegética y forestal, y da paso a los terrazgos. El urbanismo, por su parte, acepta con buenos ojos la vertebración y la expansión de este tejido. Sistemáticamente, los tradicionales itinerarios de las cañadas se desplegaban por tierras abiertas, evitando interferir en las zonas habitadas, pero, en contextos concretos, la oportunidad que ofrecía el contacto con el mundo urbano hacía que cruzaran núcleos, o pasaran cerca de ellos (Villanueva, 2019 : 101-105). Cuando penetraban en el caserío lo hacían por los viales conservados para dar continuidad a los caminos pecuarios. En este sentido, la relación con el urbanismo no debe considerarse exclusivamente desde los servicios que se ofrecían, hay que tener presente a su vez la influencia ejercida por la urdimbre ganadera en el planeamiento. El proceso de crecimiento de los asentamientos, incluso las dimensiones de sus viales, permiten leer la conexión entre el hábitat urbano y el camino que ha llegado hasta nuestros días. Distintos son los casos de estructuras urbanizadas cuya morfología ha girado en torno a un recorrido cañariego. Tipológicamente, en ocasiones, la cañada compone un conjunto alargado al actuar como la artería central del asentamiento a partir de la cual se establece una red

[5] Usos compatibles y complementarios regulados por la Ley 3/1995, de 23 de marzo, de Vías Pecuarias, en los artículos 1, 16 y 17.

[6] La desafección está regulada en el artículo 10 de la Ley 3/1995, de 23 de marzo, de Vías Pecuarias.

[7] Además de todos esos parámetros, se debe tener en cuenta que el proceso de construcción de los recorridos proyectado a favor siempre del pastoreo generó que segmentos de vías discurriesen sobre las lindes de las divisiones territoriales o que los caminos hayan servido para confeccionar los propios términos jurisdiccionales.

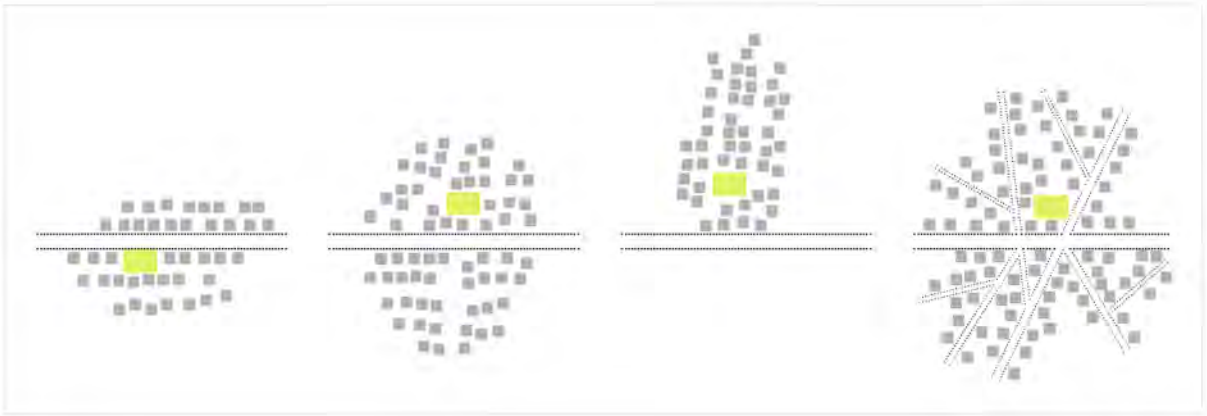


Fig. 3 - Modelos de organización urbana en su relación con la estructura cañariega: lineal, compacto, tangencial y radial –de izquierda a derecha–. Fuente: Elaboración propia (2019)

secundaria con viales paralelos a la dirección principal. A veces la forma resultante suele ser compacta, fragmentando el casco residencial en dos ámbitos. Asimismo, se constata en situaciones concretas una vinculación de las edificaciones con el camino, aunque éste transcurra tangencialmente al núcleo. Si, junto a las cañadas, confluyen vías de rango menor -cordeles, veredas o coladas-, la estructura reticular se subordina también a más ejes radiales conservando la jerarquización de cada tipo de vía con la dimensión de las calles y la alineación parcelaria. Estos cuatro modelos sintetizados, entre otros que se podrían citar, ponen de manifiesto en el planeamiento el poder de la estructura cañariega al ordenar el espacio urbano (*Fig.3*).

4. INTERPRETAR LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD

Centrándonos en el escenario del medio urbano, la estructura pecuaria ha dejado una traza significativa en la trama de dotaciones urbanísticas públicas[8] de los núcleos poblacionales. La permanencia de rasgos de su geometría y funcionalidad en la morfología de la ciudad, a la luz de la mayor o menor sensibilidad estipulada por el planeamiento, posibilita a través de la lectura arquitectónica del espacio construido, identificar unos patrones singulares. El estudio de casos se ha desarrollado sobre las localidades de más de 10.000 habitantes[9] ubicadas en el trazado de las nueve Grandes Cañadas Reales de la Mesta. Derivado de esa disección, se expone a continuación la huella legible en determinadas situaciones definida por estas antiguas vías en el planeamiento de Zamora (Cañada Real de la Plata o La Vizana), de Medina del Campo (Cañada Real Leonesa Occidental), de Palencia (Cañada Real Leonesa Oriental), de Valladolid (Cañada Real Burgalesa), de Aranda de Duero (Cañada Real Segoviana), de Madrid (Cañada Real Galiana o Riojana), de Ávila (Cañada Real Soriana Occidental), de Córdoba (Cañada Real Soriana Oriental) y de Cuenca (Cañada Real Conquense o De los Chorros).

4.1. Vía como calle Mayor

La incursión algunas veces de los recorridos cañariegos en la escala de lo urbano, buscando aprovechar los usos y dotaciones del espacio habitado permanentemente, permite reconocer su influencia como eje director primigenio del planeamiento. La cañada aparece convertida en la calle Mayor o vía histórica principal a partir de la cual se ha fundado el orden de la malla de la ciudad, en su origen y en su evolución. Esta infraestructura viaria destaca, además de por su habitual forma y posición de centralidad, gracias al valor social y cultural conservado a lo largo del tiempo al fagotizar en su recorrido fuerte

[8] Las dotaciones urbanísticas públicas componen, en la estructura del entorno urbano, el conjunto de sistemas y elementos destinados al servicio de la población: vías públicas y redes de instalaciones, espacios libres públicos y zonas verdes y los equipamientos públicos y privados.

[9] En España tiende a computarse un censo de población mínimo de 10.000 habitantes para que una localidad adquiera la consideración de ciudad.

actividad comercial y de servicios y buena parte de los edificios singulares. En Palencia, durante el medievo, el desplazamiento en el siglo XI del paso central vertebral norte-sur que dió origen al Barrio de la Catedral[10] al este, en paralelo al río Carrión, originó la calle Mayor Antigua promoviendo la expansión longitudinal del recinto amurallado de forma almendrada. La convergencia de la Cañada Real Leonesa Oriental con esa vía al atravesar el casco urbano, y el esplendor de la práctica mesteña trashumante a gran escala, favoreció entre el siglo XIII y el XV la construcción de un mercado interior y otro extramuros en su directriz, además de la instauración de ferias, reforzando la posición de la calle como eje institucional-mercantil. La limitación natural del río provocó que entre el siglo XVI y XVII, ante la necesidad de crecimiento, la ciudad se desarrollara hacia el lado opuesto organizada mediante una vía principal que ocupó la vaguada del anterior espacio de muralla. La ruta de la Cañada Real quedó redirigida a dos nuevas puertas, enfrentadas en sentido norte-sur, originando la calle Mayor Nueva que se convirtió en un itinerario de carácter comercial, al vincular la Plaza del Mercado, hoy Plaza Mayor, con el mercado del acceso sur, relegando la rúa Mayor Antigua a una condición secundaria de vial interior. A la calle creada se le otorgó una cualificación urbanística propia, dejando franjas de mayor sección[11] al formalizarse sus frentes de fachada con una tipología edificatoria estrecha sobre soportal, dedicando el nivel inferior a taller y comercio y el superior a vivienda, para acoger a los artesanos y mercaderes que fueron a la zona. Esa imagen y función es la que aún conserva la peatonalizada calle Mayor Principal a pesar de las intensas transformaciones acontecidas en la urbe desde el siglo XVIII (González, 2018: 129-132). Una suerte similar concede la Cañada Real Segoviana a la ordenación de la morfología histórica de Aranda de Duero. La vía coincide con la puerta situada al este y con la enfrentada al puente medieval sobre el río Duero de la primera muralla del núcleo erigida en el siglo XI, componiendo una secuencia de calles principales, dotadas de algunos segmentos porticados, que pone en relación la Colegiata de Santa María la Real y la Plaza Mayor y polariza actividad institucional y comercial.

4.2. Vía como avenida

La conversión de las cañadas en avenidas o paseos es la situación urbanística más habitual, al igual que sucede con las demás vías pecuarias cuya anchura menor hace que, por lo general, hayan adoptado la condición de calle al uso acomodada a cada particular capacidad de sección. El paseo Zorrilla de Valladolid cuenta en la mayor parte de su trazado con la dimensión oficial, o muy próximo a la misma, instaurada por la antigua Cañada Real Burgalesa que atraviesa el caserío en dirección noreste-suroeste, entroncando en el arranque, situado en la plaza Zorrilla, con el cordel norte-sur de la Cañada Real Leonesa Oriental procedente del paseo Isabel la Católica, compartiendo ambas plataforma común. Urbanísticamente constituye una de las arterias principales y ha funcionado estratégicamente como infraestructura de comunicación articuladora del planeamiento moderno de la ciudad. Con una media ponderada que ronda los 75 metros, está compuesta por una espina ajardinada central, tres carriles para vehículos en cada sentido, otras dos medianas con potente arbolado, dos carriles auxiliares para tráfico preferente de autobuses y bicicletas, y una amplia acera en los extremos. La condición de vía convertida en avenida es palpable asimismo en la calle de Alcalá en Madrid, perceptivamente porque todavía existen dos mojones[12] que señalan el itinerario ganadero Q de 75,23 metros empleado por los rebaños trashumantes para atravesar el núcleo poblacional desde la Cañada Real Galiana hasta la Cañada Real Segoviana, y viceversa. La franja de vial público, coincidente con la Cañada Real de la Puerta de El Sol[13], tiene un ancho equivalente al de un cordel, habiéndose disminuido en superficie a la mitad, y se encuentra ocupada, desde la simetría que confiere una mediana con vegetación de bajo

[10] En el período visigodo el trazado geométrico de la red urbana, y su posterior expansión en torno a la Cripta de San Antolín, se estructuró con los ejes cartesianos norte-sur y el de sentido este-oeste conectado con el puente de Puentecillas, dando lugar a la formación de barrios en base reticular.

[11] El ancho nominal, comprendido entre los 20 y los 27 metros, no alcanza la dimensión reglamentaria.

[12] Los hitos señaléticos de la cañada están enfrentados a una distancia con cierta homogeneidad respecto del centro de la actual travesía.

[13] El plano con el itinerario Q sobre el parcelario de Madrid, formado por la Cañada de Alameda y Rejas, la Cañada Real de la Puerta de El Sol y la Cañada Real de Madrid, lo plantea Félix-Manuel Martínez Fronce en su obra “El Área Madrileña Plataforma de Trashumancia”.

porte, por cuatro carriles seguidos de uno auxiliar para las líneas de autobús y un área de tránsito peatonal con grandes árboles en el borde. Resulta paradójico que en ese mismo enclave de la capital el paseo de Recoletos, el cual interseca a un lado con la calle de Alcalá y continua convertido en el paseo del Prado al otro, si permita inscribir la extensión efectiva de una cañada, aunque su formación guarde relación por extensión con la vereda de La Castellana (Andrés, 2017: 45-46) que, tras el lúcido Plan de Idelfonso Cerdá, dio de algún modo forma a la dilatada plataforma del conocido paseo de la Castellana[14] dotado, entre otros elementos, de dos paseos a cada margen dibujando una fuerte masa lineal verde.

4.3. Vía como parcelario y calle

El tránsito de las vías pecuarias por la ciudad ha servido para que a veces se entienda como suelo a disposición de ser edificado. La condición de vial de origen público ha hecho que algunos particulares hayan levantado de motu proprio construcciones sobre los caminos ganaderos, manteniendo, a pesar de realizarse a espaldas del planeamiento, una calle de paso central y tratando de respetar la alineación de las parcelas, o de las fachadas, el límite exterior de cada banda. En Valladolid, el itinerario de la Cañada Real Burgalesa, además de seguir el trayecto del paseo de Zorrilla compartido con el cordel de la Cañada Real Leonesa Oriental, a partir del cruce con la avenida de Zamora da forma a la calle Cañada Real. Esta vía, en su extensión en paralelo a los barrios de Parque Alameda y de Covaresa, contiene fincas de frente de fachada estrecho y distribución entre medianeras circunscritas al ancho tradicional cañariego, en un proceso de ocupación del espacio público desarrollado sobre todo en el período de posguerra[15]. Los patrones residenciales varían en el posicionamiento de los patios, proyectados en determinados contextos delante y detrás, en otros sólo al interior y puntualmente en zonas intermedias. Destaca la diferencia de fondo entre las dos franjas edificadas, teniendo del orden del doble de longitud la construida al este. La morfología de la cañada aparece perfilada por medio de sectores en los que el parcelario se encuentra en su lindero posterior con fincas colindantes, se abre a otro vial público paralelo o se combina con unidades de suelo de reciente edificación ajustadas al borde del ancho legal. Esta situación urbanística aparece en otras ubicaciones, como en el cordel de Arcas Reales, formalizando el barrio de Los Atrevidos[16], y en su entorno próximo, como en el núcleo de Puente Duero al estar atravesado longitudinalmente por la Cañada Real que le conecta a Valladolid.

4.4. Vía como plaza Mayor

En ocasiones el tejido pecuario llega a contactar con el espacio libre público más representativo del urbanismo: la plaza Mayor. Este lugar cumplía funciones complementarias con la trashumancia al aglutinar buena parte de la actividad social, de encuentro cultural y, por supuesto, de índole comercial. Resultaba pues una oportunidad que la trayectoria de la cañada pasara por el área de centralidad y sirviera como superficie de plaza. Medina del Campo constituye un caso de estudio significativo en este sentido al acoger en la vertiente longitudinal norte de su plaza Mayor la ruta de paso del ramal sur de la Cañada Real Merinera. Entra en contacto con el caserío procedente de Rodilana, por el noreste, y de Carpio, por el suroeste, en dos polos donde existieron grandes explanadas para el descanso de los rebaños, en los terrenos reservados actualmente al área del Silo de Medina y a la zona de Mercado de Ganados-Plaza de Toros. En su recorrido interior coincide, justo antes de alcanzar la plaza, en el puente sobre el río Zapardiel, con la Cañada Real Leonesa Occidental que transcurre construyendo un viario vertebral norte-sur en la escala urbana. La estructura cañariega está integrada en la geometría del espacio liberado por el corazón de la villa formando, junto al perímetro de pavimento diferenciado del área central estancial, un ángulo de unos 45° a partir del cual se compone la trama en base reticular de las calles circundantes. Esta plaza, que por extensión es una de las más grandes del país, es un ejemplar modelo de tipología porticada y concentra edificios de los tres Poderes clásicos: la colegiata, el palacio real y la casa consistorial.

---

[14] El origen de esta avenida guarda relación con el curso del desaparecido arroyo de la Fuente Castellana y con las veredas del Prado y de la Castellana.

[15] La ocupación del barrio de la Cañada Real se ha ido legalizando tras la firma de las primeras escrituras de propiedad particular en 1984.

[16] El asentamiento surgió entre 1930 y 1940 cuando los habitantes más “atrevidos” se instalaron en la vía.

Esa capacidad formal y representatividad la han convertido, desde su origen medieval[17] en la intersección de las cañadas, en el centro neurálgico por excelencia de celebración de ferias y mercados internacionales y en pieza arquitectónica clave para comprender el desarrollo de la Mesta.

4.5. Vía como parque o equipamiento

Las rutas ganaderas, además de servir de línea de comunicación, se dotaron de toda una serie de infraestructuras complementarias para posibilitar el completo ejercicio del pastoreo. Los descansaderos y sesteaderos formaban grandes extensiones de terreno de pasto, donde el ganado y los pastores podían detenerse a reposar, emplazadas inteligentemente en función de la distancia a cubrir en cada jornada de trashumancia, sobre parajes en medio del campo y a la entrada y salida de los núcleos de paso. En este último enclave su cometido era proporcionar de suficiente alimento al rebaño para que cruzara diligente el suelo urbano. Hoy encontramos su reflejo en espacios libres públicos mutados en parques y en equipamientos generales. El Campo Grande de Valladolid, colindante con el recorrido de la Cañada Real Leonesa Oriental y de la Cañada Real Burgalesa, se utilizó en el pasado como recinto de descanso pecuario al suroeste de la urbe en correspondencia con su homólogo ubicado al noreste, en la pradera del Carmen extramuros. Antes de la transformación en un jardín de estilo romántico a la que se sometió en el siglo XVIII, el origen de este parque público parece ser el de un terreno agrario periférico de aprovechamiento comunal. Una conversión semejante se ha producido en Zamora en el parque de la Avenida de la Frontera, que en su día perteneció al Bosque de Valorio y sirvió de descansadero al traspasar de norte a sur el caserío la Cañada Real de la Plata o La Vizana. Posicionado en la margen derecha del río Duero, cuenta con zonas verdes, áreas de juego infantil y está equipado con una superficie de estacionamiento de caravanas. Como claro tipo de metamorfosis en equipamiento lo constituye la desarticulación producida en la red pecuaria del entorno del complejo aeroportuario de Madrid-Barajas Adolfo Suárez. En especial, la ejecutada en la vertiente sur con la reducción de más de la mitad de la Cañada Real del Itinerario ganadero Q en favor del sistema de transporte aéreo[18] (Andrés, 2017:39).

4.6. Vía como corredor verde

Asumiendo el indispensable valor medioambiental que han venido ofreciendo a lo largo del tiempo en el territorio rural, ciertas vías pecuarias mantienen la tradicional función de corredor ecológico dentro de la malla urbana. En Ávila el itinerario de la Cañada Real Leonesa Occidental, gracias a la reconfiguración de su trazado para salvar el polígono industrial Las Hervencias y la superposición de la línea ferroviaria, conserva en casi la totalidad del recorrido la fisonomía característica de franja ecosistémica verde con líneas entrelazadas de caminos. Atraviesa el suelo urbano de este a oeste, vinculando, mediante una silueta de tendencia semicircular, el paraje de Las Hervencias con la puerta de la muralla situada enfrente del puente romano sobre el río Adaja. En ocasiones la continuidad de la estructura cañariega aparece complementada o transformada en espacios libres públicos ajardinados, como la zona verde del Cordel de la Moruchas o el parque Félix Rodríguez de la Fuente. La ciudad de Cuenca, en el área sur, mantiene también un tramo de la Cañada Real Conquense o De los Chorros como corredor natural al discurrir colindante a las zonas de industria de Cuberg y los Palancares formalizando el límite del conjunto urbanizado.

4.7. Vía como calle en el campo

El carácter urbano adoptado por la red de viario ganadero en la ciudad a veces se ha trasladado al campo, extralimitando el parcelario y las calles sobre el tapiz desurbanizado del suelo rústico. Estas especiales intervenciones, fundamentadas en el interés particular y no en el colectivo, responden a determinados procesos de asentamiento irregular que ponen en jaque al planeamiento y reclaman del mismo una solución respetuosa con el acto constructivo espontáneo. La Cañada Real Galiana a su paso por Madrid engrendra una especie de calle en el campo que aglutina una extensión de unos 13,5 km y se completa con otros sectores pertenecientes a Coslada y a Getafe, hasta alcanzar cerca de 14,5 km. Comenzó a ocuparse hacia 1950, dando lugar con el tiempo a barrios cuyo modelo organizativo guarda ciertos mati-

[17] Existen ordenanzas del siglo XV que establecen la composición edificatoria sobre soportal.

[18] La cañada disminuyó de categoría a “Vereda de Circunvalación del Aeropuerto de Barajas”.

ces que recuerdan al proyecto de ciudad lineal de Arturo Soria[19]. El ancho cañariego está totalmente colmatado por estrechas parcelas distribuidas a ambos lados del eje central que une el principio y el fin del conjunto. Salvo en los sectores prácticamente consolidados de Coslada[20], este vial no se encuentra debidamente urbanizado, carece como tal de aceras, y los servicios urbanos son precarios. Predomina el uso residencial en tipología edificatoria unifamiliar de una y de dos plantas, mezclado con algunas naves industriales. Las zonas libres públicas, a modo de plaza o parque, y los equipamientos son casi inexistentes por lo que la densidad poblacional es alta, cifrada según los últimos censos en unos 7.200 residentes en 2.500 construcciones. Tras varios intentos de realojo y de implantación de medidas legales, recientemente se ha desmantelado el conflictivo sector 6 y, si no cambian las cosas, parece ser que el territorio restante seguirá ese mismo camino. El ámbito de Villarrubia, conectado con el límite del suelo urbano de Córdoba, constituye de igual forma un asentamiento lineal de viviendas unifamiliares surgido de la ocupación en clave urbana de la Cañada Real Soriana Oriental. Del orden de 5 km pertenecen al término de Córdoba y los otros 3,5 km de Los Mochos al de Almodóvar del Río. La parte construida mantiene en general el ancho nominal y está compuesta por dos bandas de fincas alargadas con acceso desde una calle central, salvo en el tramo de Vederón Frailes donde la lotificación se concentra en uno sólo de los lados. En el área de contacto con el núcleo de Villarrubia la morfología se amplia para facilitar una trama más densa con base en la directriz de la cañada (*Fig.4*).

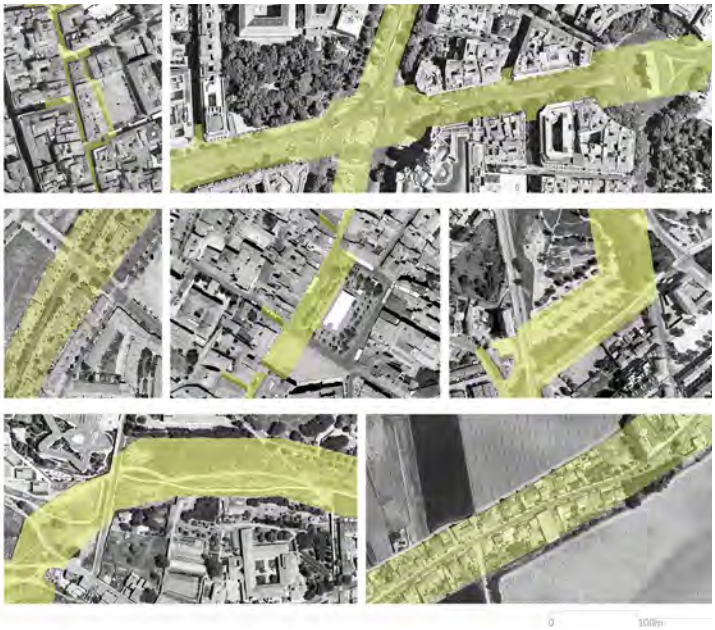


Fig. 4 - La huella de la estructura cañariega en la arquitectura de la ciudad: la vía como calle Mayor (Palencia), avenida (Madrid), parcelario y calle (Valladolid), plaza Mayor (Medina del Campo), parque y equipamiento (Zamora), corredor verde (Ávila) y como calle en el campo (Córdoba)–de izquierda a derecha y de arriba y abajo–
Fuente: Base Google Earth (2020)

5. PROYECTAR EL FUTURO DESARROLLO URBANÍSTICO, COMO CONCLUSIÓN

A través de este trabajo, todavía en curso pues el área geográfica de estudio es muy amplia y diversa, como conclusión a lo expuesto, se ha podido reafirmar que la antigua red de vías pecuarias continúa vertebrando el territorio y formalizando la ordenación y construcción de muchos espacios, entre ellos los aún dedicados al pastoreo. Sigue aportando, es verdad, una dimensión vital como organismo mediador, promoviendo y facilitando relaciones múltiples de calado social, cultural, económico, ecológico, etc. También ha sido posible comprobar cómo la permanencia hoy de este legado se debe en buena medida a, en un primer estadio, las reglas de protección adoptadas en el medievo y, más tarde, gracias a los textos legislativos que han acompañado el reconocimiento primigenio del sistema territorial como patrimonio cultural y natural de interés general -inalienable, imprescriptible e inembargable-, actualmente con capacidad de acoger usos complementarios. Es precisamente en esa concepción multifuncional donde la ordenación del territorio y el planeamiento urbanístico debe ser inteligente y mirar adelante, sí, pero sin perder de vista el imprescindible valor histórico, espacial y funcional de la estructura cañariega

[19] El estudio "Una ciudad lineal espontánea" desarrollado por la profesora María Teresa Franchini sirvió de base para la legalización de esa parte de la cañada con la compra en 1988 de las primeras parcelas al Estado.

[20] El urbanista presentó en 1885 un sistema de ciudad jardín definido por una estructura urbana de componente longitudinal, capaz de enlazar núcleos de población al equiparse con una vía central y un tranvía eléctrico, basada en el lema: "en la Ciudad Lineal, a cada familia una casa, en cada casa una huerta y un jardín".

para las urbes contemporáneas, como se ha tratado de demostrar, ni tampoco olvidar la capacidad que ofrece de adaptación a las necesidades urbanas más novedosas. La suerte de vías conservadas o transformadas en calle Mayor, en avenida, en parcelario y calle, en plaza Mayor, en parque, en equipamiento, en corredor verde, incluso, en calle en el campo, ejemplifica en este momento su versatilidad. Al mismo tiempo, esta propuesta de categorías contribuye al campo de investigación del urbanismo, esencial para el planteamiento de escenarios y estrategias útiles, y reafirma las posibilidades que ofrece, en clave de Patrimonio Cultural Urbano, para continuar implantando criterios de sostenibilidad en los ecosistemas de las ciudades y para proyectar el futuro desarrollo urbanístico.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS DEL POZO, L.; VILLALVILLA ASENJO, H. (2017). *Las vías pecuarias de la Comunidad de Madrid, necesarias para facilitar el tránsito ganadero de media y larga distancia*. Madrid: Sección de Vías Pecuarias del Consejo de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid.

CEMAT (Conferencia Europea de Ministros responsables de Ordenación del Territorio). (1983). *Carta Europea de Ordenación del Territorio.* Torremolinos: Consejo de Europa.

GARCÍA MARTÍN, P. (2005). "El pastoreo y las vías pecuarias" en GARCÍA MARTÍN, P. (Coord.), *Cañadas, Cordeles y Veredas*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. Colección Mundo Rural (4ª Edición).

__(2006), "La principal sustancia de estos reinos: el Honrado Concejo de la Mesta*",* en *Actas del I Congreso Nacional de Vías Pecuarias*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.

GONZÁLEZ FRAILE, E. M.; BELLIDO BLANCO, S.; VILLANUEVA VALENTÍN-GAMAZO, D. (2018). "La arquitectura en la ciudad" en *La Ciudad Imágenes e Imaginarios.* Madrid: Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar celebrado en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III, marzo, pp. 123-134.

NOGUERA, J. E. (2011). *La ordenación urbanística: conceptos, herramientas y prácticas*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

ORTEGA VALCÁRCEL, J. (1998). "El patrimonio territorial. El territorio como recurso cultural y económico", en CASTRILLO ROMÓN, M. A.; TREMIÑO SAN EMETERIO, C. (Coords.), *Territorio y patrimonio*. Valladolid: Ciudades, revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid. No 4, pp. 33-48.

VILLANUEVA VALENTÍN-GAMAZO, D. (2017). *Arquitecturas del Territorio: estructuras de refugio, vías de comunicación y espacios articuladores del pastoreo en el área de la Cañada Real Burgalesa.* Valladolid: Universidad de Valladolid.

— (2019), "Forma, espacio y orden en la naturaleza. La construcción Territorial Patrimonial de la Cañada Real Burgalesa" en SENDÍN GARCÍA, M. A.; SANTIAGO CALVO, M. (Coords.), *Medio ambiente y protección de la naturaleza.* Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.

IX JORNADAS ARTE Y CIUDAD

VI ENCUENTROS INTERNACIONALES

ARTE Y CIUDAD

ARTE, ARQUITECTURA Y COMUNICACIÓN EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Fundación General
Universidad Complutense de Madrid

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES