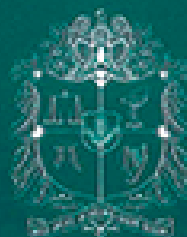


Licencia del Ministerio de Gobierno No. 003225 de 1976.
Tarifa Postal Reducida No. 2012-340. 4-72.
La Red Postal de Colombia, vence 31 de Dic. 2012



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
SEDE MEDELLÍN

57
junio 2012

Revista de Extensión Cultural



57

Revista de Extensión Cultural
Universidad Nacional de Colombia • Sede Medellín

Revista de Extensión Cultural
Universidad Nacional de Colombia • Sede Medellín

57

junio 2012

Licencia del Ministerio de Gobierno No. 002225 de 1976.
Tarifa Postal Reducida No. 2012-340. 4-72 La Red Postal de Colombia, vence 31 de Dic. 2012

Rector

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de Sede

Carlos Alfredo Salazar Molina

Director Académico

Carlos Mario Sierra Restrepo

Secretario de Sede

Jorge Eliecer Córdoba Maquilón

Aforismos

Autores varios

Diseño y Diagramación

Rodrigo Lenis León

Impresión

Centro de Publicaciones UN

Directores

Jorge Echavarría Carvajal

José Fernando Jiménez Mejía

Comité de Redacción

José Ignacio Agudelo Otálvaro

Emilio Cera Sánchez

Jorge Alberto Naranjo Mesa

Darío Ruiz Gómez

Walter Sorge Zizich

Coordinación Editorial y Difusión

Área de Cultura / Bienestar Universitario

Solicitud de Canje

Departamento de Bibliotecas. Bloque 41

Dirección

Apartado Aéreo No. 568, Medellín

dcultura_med@unal.edu.co

ISSN 0120-2715

La responsabilidad de las opiniones que se exponen en los artículos corresponde a los autores.

Portada y fotografías Interiores

Tom Griggs



7	«	Presentación	
10	«	Encrucijadas <i>de la ciudad contemporánea.</i>	Fernando Benjumea U.
28	«	Entre ruinas, <i>lugares y objetos residuales de la memoria.</i>	Paolo Villalba Storti
38	«	Arte In Situ <i>en la esfera local.</i>	Mary Luz Ramírez
46	«	Dossier: <i>Marcel Hènaff. La ciudad que viene.</i>	Traducido por Luis Alfonso Paláu C.
56	«	Performance “Vadear” <i>Colectivo artístico El cuerpo habla.</i>	Angela María Chaverra Brand
66	«	La narrativa colombiana <i>ante el marketing: 1992-2012.</i>	Consuelo Triviño Anzola
76	«	La evidencia de la doble realidad <i>La pesadilla, óleo sobre lienzo de Johann Heinrich Füssli, revelado a la luz de Carl Gustav Jung, 50 años después de su muerte.</i>	Juan David Chávez Giraldo
88	«	Reseñas	
92	«	Colaboradores	

La urbanización del planeta, improbable en las viejas villas de ladrillo mesopotámicas, es hoy un fenómeno que avanza aparentemente sin límite: detractores, los más, o apologistas, hacen sus predicciones y advertencias. La ciudad, por tanto, deviene objeto mimado de estudio, de creación, desde los enfoques de disciplinas plenamente urbanas a otras que, como la antropología, descubren este venero de trabajo.

Este número de la revista propone una mirada a los fenómenos conectados con la planetarización de lo urbano, tanto desde sus ecos locales hasta su dimensión global. Partimos con el artículo “Encrucijadas de la ciudad contemporánea”, del profesor Fernando Benjumea, que hace un sobrevuelo y balance general del fenómeno. El lugar de la memoria en nuestra ciudad, sus desplazamientos y conflictos, son examinados por Paolo Villalba, en un artículo resumen de su tesis de maestría en estética. Mary Luz Ramírez explora la dimensión artística ligada a proyectos realizados en Medellín en los últimos años. El dossier presenta una traducción hecha por el profesor Luis Alfonso Paláu, del profesor, antropólogo y filósofo contemporáneo Marcel Hénaff, donde proyecta la ciudad que vendrá. Otra propuesta artística realizada en Medellín, resultado de una convocatoria del municipio, es “Vadear”, liderada por Ángela Chaverra B., y que de modo poético y contundente, recuerda el paisaje sepultado bajo el asfalto, además de ofrecer lecturas políticas y sociales de nuestra compleja y dolorosa realidad. Como contraste a este número, la investigadora Consuelo Triviño se interna en una faceta definitiva pero poco reconocida de la labor literaria, la del marketing, síntoma de profundos cambios culturales en la producción

y circulación del libro, y el docente Juan David Chávez nos regala un artículo que explora una obra de arte emblemática, “La pesadilla” de Füssli. Los epígrafes corresponden a diversos creadores y pensadores que han mirado a la ciudad y la han tratado de definir desde sus ideas y emociones.

Las ilustraciones de este número son de Tom Griggs, quien desarrolla un trabajo de exploración de esta ciudad, donde vive desde 2010, rescatando su dimensión cotidiana, su hacerse y deshacerse, su periferia, sus residuos no asimilados, sus rostros y presencias. Su proyecto “Medallo” sigue en curso y esta es apenas una muestra...

Hacer el retrato de una ciudad es el trabajo de una vida y ninguna foto es suficiente, porque la ciudad está cambiando siempre. Todo lo que hay en la ciudad es parte de su historia: su cuerpo físico de ladrillo, piedra, acero, vidrio, madera, como su sangre vital de hombres y mujeres que viven y respiran. Las calles, los paisajes, la tragedia, la comedia, la pobreza, la riqueza.

Berenice Abbott (fotógrafa y documentalista norteamericana)

Encrucijadas

de la ciudad contemporánea

Fernando Benjumea U.



Ese gigantesco espacio social y cultural que llamamos ciudad, es una extraordinaria conquista en la que se han concentrado poderosas fuerzas productivas que la han transformado en un extraordinario artefacto tecnológico y cultural, productor y consumidor insaciable de riquezas materiales y espirituales, de tal dimensión, que ha logrado dirigir a la humanidad hacia un tipo de civilización predominantemente urbana que ha dejado en el pasado todas las otras formas de civilización, en especial la nómada. En efecto, fueron suprimidos doscientos mil años de nomadismo y de comunidades libertarias con economías colectivistas poblando el planeta en una eterna y progresiva adaptación a las condiciones de la naturaleza. Desde la Revolución Industrial del capitalismo inglés, a finales del siglo XVIII, se inició una época que —precedida por la expansión comercial de la Europa del siglo XV— desató una revolución económica, demográfica y urbana sin precedentes, que, en el curso de doscientos años, logró extenderse por todo el mundo. Revolución tecnológica y energética que, apoyada en una revolución científica, mostró a la historia las capacidades que podía desarrollar el hombre para dominar las fuerzas de la naturaleza y colocarlas a su servicio. Es extraño reconocer que doscientos mil años en que el hombre aceptó la preeminencia de la naturaleza y construyó condiciones materiales y culturales que estructuraron relaciones de armonía con ella, fueran suprimidos y sucedidos por doscientos años en que el hombre, gracias a su poder tecnológico, se constituyó en el centro de un mundo construido por sí mismo y soportado en un inmenso sistema de ciudades y en una cultura antropocéntrica. Son dos momentos opuestos, en que del primero apenas si persisten restos en los que casi no se

reconocen sus orígenes. Dos formas de existencia de la humanidad, esencialmente incompatibles, porque las fuerzas productivas que desató la Revolución Industrial del capitalismo, no cabían en la estrechez de las formas económicas y sociales anteriores. Por eso inventó la ciudad, como un espacio autónomo, sin vínculos con lo natural, única condición posible para poder desplegar todas sus potencialidades. Los campesinos debieron ser liberados de las estructuras agrarias medievales para que migraran a la ciudad y engrosaran los ejércitos de obreros en las fábricas y formaran parte de una población que empezó a crecer a gran velocidad. En el 1800 éramos mil millones de habitantes y 30 millones vivían en ciudades muy pequeñas, de las que sólo 50 superaban los 100.000 habitantes y tres tenían 1 millón (Londres, Pekín y Tokio). En el 1900, con una población de 1.600 millones, había 16 ciudades entre 1 millón y 6,5 millones (Londres era la más grande, seguida de París y Nueva York). Los ritmos de crecimiento dieron un salto a partir de los años 60, y hoy, iniciando el 2.000 con una población de más de 7.000 millones, existen cerca de 36.800 ciudades —en las que viven 3.900 millones de habitantes—, de las que quinientas tienen poblaciones entre 1 millón y 37 millones.

Pero esta reflexión no trata de las glorias y las miserias de este maravilloso organismo tecnológico, social y cultural, construido en tan poco tiempo y a velocidades difíciles de creer. Se trata, en pocas líneas, de alertar sobre algunas de sus tendencias, que están mostrando ser destructivas hacia sí misma y hacia el planeta, que son sus encrucijadas en las que es posible que esté en juego el futuro de nuestra civilización.

La explosión urbana y demográfica.

Le decimos explosión porque en los últimos 50 años se produjo un extraordinario incremento de la población y del tamaño de muchas ciudades, porque ocurrió en un lapso de tiempo muy pequeño, porque es un crecimiento caótico y desigual, porque es impredecible. Desde que la industrialización, la mecanización de la agricultura y el comercio, iniciaron su expansión

por el planeta, se produjo un cambio dramático en las leyes de crecimiento demográfico, hasta el punto que en sólo 200 años se pasó de 1.000 millones de habitantes hasta más de 7.000 millones¹. Y no sólo eso, la distribución de esta población en el territorio, ha sido muy desigual y caótica, como lo muestra el hecho que sólo seis países concentran la mitad de la población mundial (China, India, Estados Unidos, Brasil y Pakistán) y los 206 países restantes tienen la otra mitad.

Lo mismo ocurre con el número y el tamaño de las ciudades. La economía capitalista, para existir, debe expandirse y articularse a través de extensísimas redes físicas, electrónicas y virtuales muy complejas en las que las ciudades operan como centros industriales, comerciales, financieros, informáticos, culturales y políticos. De una población urbana de 30 millones en 1800 saltamos a una de 3.800 millones en el 2012. Entre 1900 y 1950 pasamos de 12 ciudades con 1 millón o más de habitantes, a 83. En los siguientes 50 años, ya había 411 ciudades por encima de 1 millón de habitantes². El parque automotor aumentó de 400 millones de unidades en 1980 a casi 700 millones en 1996 y 1.000 millones en el 2010. Hoy tenemos 25 ciudades que van desde los 10 millones de habitantes hasta los 37 millones.

Estamos ante un crecimiento urbano desequilibrado en su desarrollo y desigual en sus resultados. Siempre los países más desarrollados han contado con una mayor

¹En el paleolítico, hace 40.000 años, éramos 10 millones de habitantes. En el neolítico, hace 10.000 años, éramos 100 millones. Cuando nace Cristo, éramos 300 millones y en el 1800, 906 millones. Desde 1850 todo empieza a cambiar: de 1.200 millones se saltó a 1.600 millones en 1900. En 1930 llegamos a los 2.000 millones (400 millones en 30 años), en 1950 a 2.500 millones (500 millones en 20 años) y en 1960, 3.000 millones (500 millones en 10 años). Y de allí en adelante cada 13 años crecimos 1.000 millones, para que en sólo 52 años creciéramos 4.000 millones de habitantes y llegáramos a más de 7.000 millones.

²Las primeras ciudades, de hace 10 u 8 mil años, oscilaban entre los 5.000 y los 10.000 habitantes; como excepción Ur III tuvo 30.000 y Babilonia y Menfis cada una 50.000. Hace 500 años Europa poseía 6 o 7 ciudades con 100.000 habitantes. La población urbana de Asia y África es del 38%. La de América Latina y el Caribe es más del 75%, proporción casi igual a la de Europa, América del Norte y el Japón (entre el 75% y el 79%). Se prevé que hacia el 2030 vivirán en las ciudades 5.000 millones (61%) de los 8.100 millones que seremos.

población urbana que lo países menos desarrollados y una distribución en el territorio de la población y de las ciudades desequilibrada.

Las hiper-ciudades del Siglo XXI.

Hoy, la tendencia más fuerte es al súper-crecimiento de las ciudades: en 1960 había dos ciudades con más de 10 millones de habitantes (New York y Tokio); en 1999, había 17 y de ellas 13 estaban en las regiones menos adelantadas. Se espera que hacia el 2015 haya 26 hiper-ciudades, de las cuales 22 estarán en las regiones atrasadas y más del 10% de la población mundial vivirá en ellas. Hoy existen más de cinco hiper-ciudades especializadas y súper-aglomeraciones infraurbanizadas con más de 20 millones de habitantes. Desequilibrios que expresan la forma en que se han constituido gigantescos mercados articulados en sistemas globalizados y controlados por grandes multinacionales y por poderosos sistemas financieros.

Esta tendencia obtiene un impulso en los años 90 con los procesos de globalización económica y cultural, que fueron jalonados por la restauración del capitalismo en Rusia y en todos los países que quedaron después de la disolución de la Unión soviética, y por la restauración del capitalismo en China. Una de cuyas consecuencias fue el salto económico de países como la China, la India y Brasil que desarrollaron clases medias altamente consumistas. Es cuando aparecen 13 ciudades con más de 10 millones de habitantes, 7 con más de 15 millones y 5 con más de 20 millones (Tokio, Sao Paulo, México, Seúl y Nueva York).

Hegel decía que después de un cierto nivel la cantidad se transforma en una nueva calidad. Esto debería aplicarse a estas nuevas ciudades. No es un azar que se tengan tantas dificultades para nombrarlas: metrópolis, megalópolis, hiper-ciudades, hiper-aglomeraciones, meta-ciudades, áreas metropolitanas, conurbaciones, etc. Más del 53 por ciento de la población urbana mundial vive en ciudades de menos de 500.000 habitantes y otro 22 por ciento vive en ciudades de entre uno y cinco millones de habitantes. Es como si hubie-

sen surgido cuatro mundos: el mundo de la naturaleza, fragmentada y en gran parte destruida, el mundo de la producción agrícola y ganadera, tecnificado y sometido al monocultivo sin diversidad biológica, el mundo de las ciudades pequeñas y medianas, muchas estancadas y en proceso de desaparición y el mundo de las grandes ciudades, dinámico, articulándose entre sí y elevándose sobre los otros mundos al tiempo que los desarticula, o los asimila y, a veces, los destruye. Se calcula que en 10 o 15 años la población urbana aumentará en un 10%, lo que sobre la población actual significaría 700 millones de personas en las ciudades, o sea, 70 ciudades de 10 millones o 35 de 20 millones o el crecimiento de algunas de las existentes en números inimaginables.

Las hiper-ciudades son fundamentales para la globalización económica, pues construyen un estado de interconectividad mundial que trasciende e ignora la mayoría de las fronteras nacionales. Interconectividad resultado de una revolución tecnológica, que le ha permitido a las economías urbanas globales aprovechar al máximo los servicios financieros, bancarios, de seguros, legales, de asesoría administrativa, de comunicación, de publicidad y otros, contratándolos en cualquier parte del mundo. Estas hiper-ciudades estructuran un sistema de relaciones supranacionales que se articula a través del transporte marítimo o, en algunos casos, terrestre ultrarrápido o aéreo, y con la “nube” de las comunicaciones satelitales y de internet. Un sistema muy complejo donde las hiper-ciudades funcionan como enclaves de los poderes financieros, industriales y comerciales. Es un sistema que el capitalismo utiliza de manera muy eficiente para someter naciones y para liberarse, hasta cierto punto, de los desastres de sus propias crisis económicas.

Híper-ciudades que en los países más desarrollados presentan una imagen tecnológica unitaria y espectacular y otra imagen de súper-aglomeraciones infraurbanizadas en los países atrasados de América Latina, el África o el Asia. Ciudades como Tokio o Nueva York que, a pesar de sus problemas, son capaces de

deslumbrar al tiempo que funcionan eficientemente. En cambio las de los países atrasados concentran sus poblaciones en fragmentos altamente segregados y desarticulados en zonas de tugurios y áreas muy lujosas, con una estructura de servicios desigual e ineficiente en muchos sentidos, donde amplios sectores de la población carecen de lo más mínimo viviendo en asentamientos altamente irregulares, inadecuados, sin servicios básicos y sin protección de propiedad legal, que todo el tiempo crecen por las continuas oleadas migratorias que vienen del campo o de ciudades pequeñas e intermedias. Son ciudades como Ciudad de México que con su área conurbada tiene 21 millones de habitantes, la extensión de su mancha urbana está destruyendo todos los ecosistemas existentes en el valle de México, con cuatro millones de automóviles, una de las ciudades más contaminada del mundo, demandando tres o cuatro millones de viviendas, con sistemas de metro que transporta seis millones de personas, cientos de miles de desempleados, legiones en la economía subterránea e ilegal. Allí todo se mide en millones.

Pero lo espectacular de todas estas hiper-ciudades no puede ocultar la solitaria arrogancia de sus edificios aislados de oficinas, de los almacenes monstruosos o, incluso, la monumentalidad de las universidades y los palacios de congresos, ni la brutal arquitectura de bloques o la producción en masa de perreras. Una ciudad que pierde lugares por el incremento del flujo vehicular, que se extiende a lo largo de una trama muy compleja de autopistas para vehículos individuales y de líneas de transporte colectivo, vinculando las zonas residenciales, generalmente en la periferia, con las grandes superficies comerciales, las zonas educativas, los parques de diversiones, los núcleos culturales y las zonas de trabajo. Son saltos en el espacio sin recorridos o lugares intermedios, y que los hombres soportan gracias a sus tabletas de video o a sus teléfonos móviles. Ciudades fractales, sin identidad, globales, interconectadas, ruidosas, contaminadas donde la construcción del habitar humano esta en las manos de la fuerza del mercado y dictada por los imperativos financieros

a corto plazo. Lugares de producción y consumo de la mayoría de las mercancías, ciudades energívoras que son como parásitos dentro de la naturaleza.

Tal vez estas ciudades sean muy eficientes en ocultar el aislamiento individual de sus ciudadanos. Pero la concentración de grandes masas de población seguirá sorprendiendo por la enorme indiferencia entre sus individuos y por la soledad de cada uno de ellos. Pero esto no tiene que ver con la masificación misma sino con el hecho que vivimos en sociedades altamente competitivas, económica y socialmente. Seguramente las dimensiones excesivas de una ciudad agraven estas patologías y sea más difícil para cada individuo soportarlas. En Tokio están aumentando de forma alarmante los suicidios y los asesinatos producto de la depresión y el aislamiento; es la ciudad del mundo en que más suicidios ocurren al año: más de 3.100 —en el Japón se suicidan al año más de 30.000 personas—. Donde más ocurren es en el metro, que es donde más aglomeraciones existen, pero también donde la soledad se hace más odiosa. En sus estaciones se están colocando unas barreras blancas muy altas para impedir los suicidios antes de ingresar a los vagones. Las ciudades gigantes han desarrollado una gran capacidad de producir espectáculos populares y de élite muy diversos y de muchas escalas —los deportes, los conciertos, el teatro el cine y muchísimas formas de diversión—, que pueden conducir a sectores de su población a situaciones de mucha euforia. En cambio, en la vida laboral, domina el aislamiento, la competitividad y situaciones de estrés que conducen a estados depresivos. La euforia y la depresión, dos estados psicológicos que producen existencias desgarradas, de las que el habitante no es muy consciente, tal vez por nuestra capacidad de bloquear en el inconsciente las experiencias traumáticas.

Desarrollo que desintegra y destruye.

La crisis ambiental.

Para la ciudad *desarrollo* significa concentrar fuerzas productivas, concentrar mercados y establecer vínculos lo más extensos posible con las redes que

construyen la socialización del trabajo a escala universal y sobre la que se estructuran todos los sistemas productivos urbanos y agrarios regionales y globales. Ser parte de esa socialización es disponer de la mayor fuerza productiva que la humanidad ha construido, pero que, por estar al servicio de la realización de intereses privados, está sometida a continuas crisis regionales y, en ocasiones, globales. Es estar dispuesto, justamente por el marco de una altísima competitividad, al uso sistemático de la guerra (en el siglo XX se calculan 100 millones de muertes por este concepto, además de las miles de ciudades y territorios arrasados). Es ser parte de una curva en ascenso, llena de convulsiones, que son las que al final han llevado a la concentración extrema de la riqueza en unas pocas multinacionales y al hundimiento en la absoluta pobreza a enormes masas de la población.

Desarrollo es también incremento de la capacidad para explotar los recursos renovables y no-renovables de la naturaleza, es incremento de la capacidad de producir constantes adecuaciones tecnológicas y laborales orientadas a la reducción de costos de inversión en cada uno de los puntos del proceso productivo y de distribución —lo que incluye las formas de obtención de las materias primas, los sistemas de transporte, la eliminación de los desechos industriales, etc.--, para poder competir con solvencia en unos mercados que son cada vez más escasos. Este tipo de desarrollo es el que obliga a la economía capitalista a ser depredadora y destructora de las condiciones naturales y humanas que explota. Pero porque ha logrado disolver a la naturaleza en objetos disponibles en los mercados, ha llegado a la cima de su triunfo sobre ella, lo que lleva a la desaparición de todo contenido natural de nuestro habitar sobre el planeta. Félix Duque dice que ha desaparecido “*todo sentido de lugar específico, afincado en la naturaleza*”. Un desarrollo que se soporta en la explotación y la depredación es un desarrollo que termina alterando el clima y destruyendo la fertilidad del suelo y los equilibrios naturales. Las ciudades tienen una alta cuota de responsabilidad en el calentamiento global porque producen el 64% del CO₂: 33% por

cuenta de las fábricas y el parque automotor, el 5% por la industria del cemento y el 26% por las termoeléctricas que mediante la combustión de petróleo, de gas natural o de carbón, le producen la energía eléctrica para el funcionamiento de gran parte de su aparato productivo, comercial, de transporte, financiero, mediático y doméstico —la agricultura y la silvicultura producen el 31% de CO₂—. Las ciudades son fuentes de contaminación lumínica y operan como “islas de calor” por la acumulación de actividades generadoras de energía radiante. Sus edificios absorben calor por las reflexiones horizontales que impiden su gasto; sus materiales absorben radiación solar de onda corta y la emiten con una onda más larga, lo que permite retenerla más fácilmente por los gases; el asfalto viejo y el hormigón oscuro absorben más calor; los edificios en altura bloquean los vientos manteniendo el calor de manera similar a como ocurre en valles con montañas de 500 metros de altura. La carencia de suficientes espacios verdes produce un efecto invernadero local que modifica el clima regional, además de su contribución al cambio climático global.

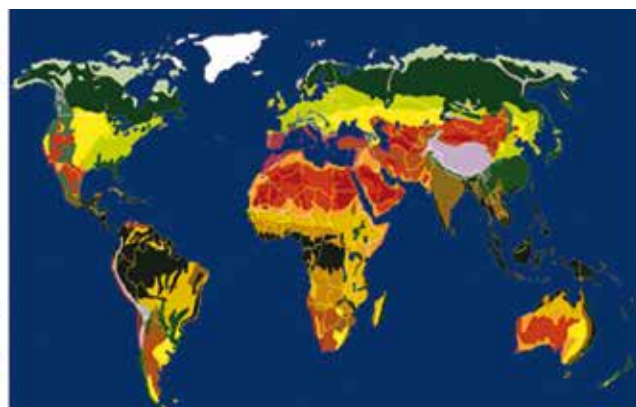
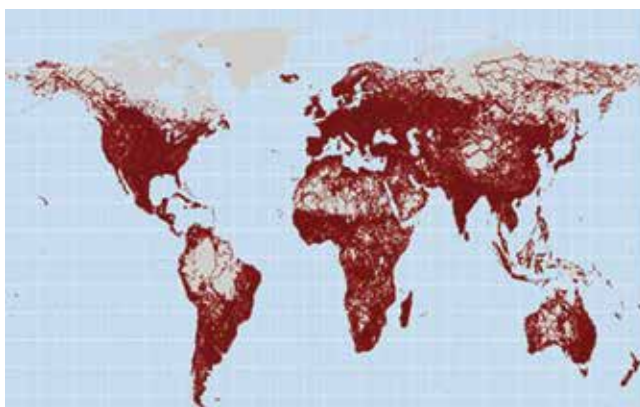
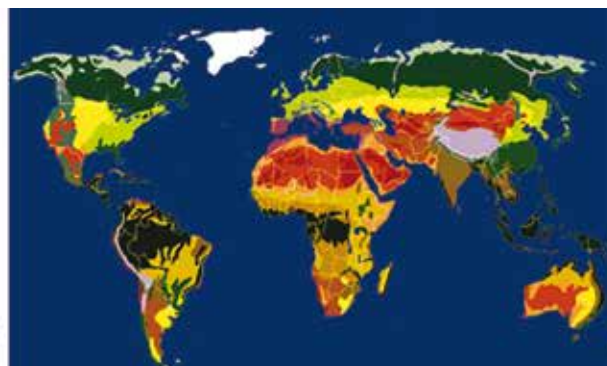
Los ecosistemas naturales, que son sistemas bióticos que la naturaleza ha construido durante tiempos muy prolongados, son destruidos o fragmentados por las ciudades que son localizadas con base a factores ajenos a estos sistemas. La incompatibilidad de los sistemas urbanos (puntos luminosos) con los sistemas de biomas terrestres se puede visualizar imaginándose la superposición de los siguientes mapas. Las ciudades alteran el movimiento y la dirección de los vientos y de las corrientes acuosas, secan los humedales, contaminan los ríos, producen toneladas de basuras, alteran las estructuras geológicas de los suelos. Se calcula que las áreas urbanas promedio consumen 300 veces más de lo que su área local es capaz de producir. Consumen el 75% de los recursos naturales y producen el 75% de los residuos³. Además, la necesidad de transportar grandes masas de mercancías y de materias

³Para el estudio de estos asuntos, lo mismo que para los datos, recomiendo estos dos documentos, que se pueden consultar en la página web oficial de la ONU: “Perspectiva Mundial sobre la Biodiversidad”, 2010 y “Cambio Climático-Informe síntesis”, 2007.

primas, ha incrementado el desarrollo de extensas redes de transporte terrestre, aéreo, fluvial y electrónico. Estas imágenes corresponden al crecimiento de las redes ferroviarias de la Europa de la segunda mitad de siglo XIX.

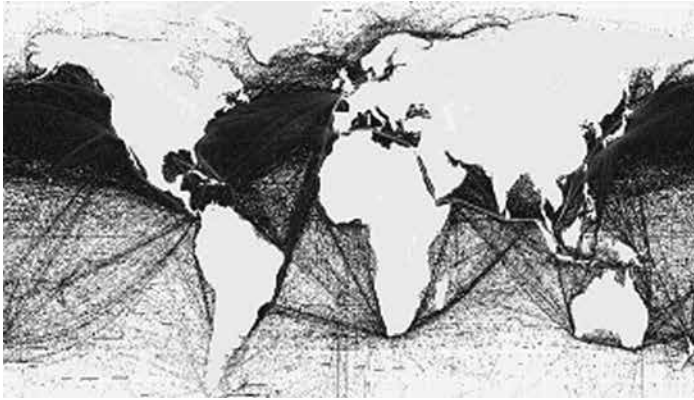
Las redes terrestres, marítimas y aéreas se superponen sobre los biomas y ecosistemas como cuchillas, fragmentándolos, destruyendo los flujos migratorios

de las especies, sus sistemas de reproducción y, en muchos casos, aniquilándolos. Estas redes además de ser conexiones entre puntos distantes, son también la punta de lanza en la penetración y colonización de biomas terrestres vírgenes. Al superponer estos mapas del transporte sobre el mapa de biomas, salta a la vista las catástrofes que deben haber producido y están produciendo en los ecosistemas naturales y en su biodiversidad.



Redes de transporte terrestre

Sistema de biomas planetarios (faltan los marinos)



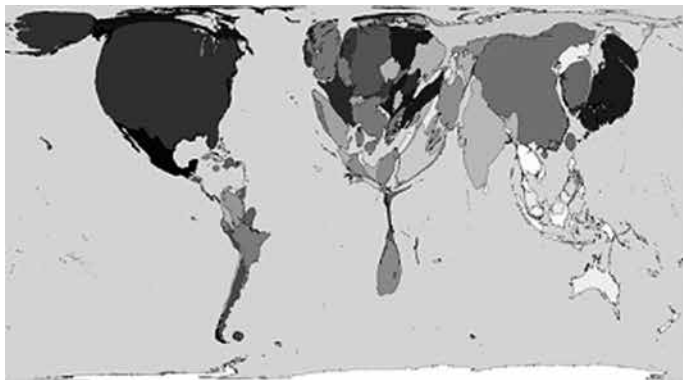
Redes de transporte marítimo



Redes de transporte aéreo

Los continuos fracasos de las cumbres climáticas — Río de Janeiro (1992), Kioto (1997), Johannesburgo (2002), Buenos Aires (2004), Copenhague (2009) y Río+20 (2012), además de numerosas conferencias y reuniones—, o lo limitado de sus acuerdos, se debe a que los países más desarrollados se niegan a asumir compromisos en la reducción de emisiones en forma significativa, porque esto afectaría de manera grave sus políticas de crecimiento y desarrollo económico, sobre todo en períodos de crisis económicas como

los actuales. Lo mismo ocurre con los compromisos para frenar la destrucción de la biodiversidad. Y esto a pesar que sabemos que estos países son los mayores responsables de la producción de los gases efecto invernadero y en la destrucción de la biodiversidad. Un niño que viva en los países ricos del norte, consume y contamina lo mismo que tres niños de los países pobres del sur. Estos dos mapas son dos formas de mostrar donde se produce la mayor cantidad de gases efecto invernadero.



**Críticas y alternativas:
desde la ciudad jardín hasta el urbanismo
de los tres establecimientos.**

La euforia, así como las críticas por la ciudad, no son

algo nuevo, por el contrario, desde que aparecieron sus tendencias actuales, luego de la Revolución Industrial, nacieron las críticas desde el arte, la literatura, los conservadores, los progresistas, la tecnocracia y los reformadores sociales, desde la nostalgia y la

utopía, pero también desde la ciencia. Se hicieron investigaciones sobre las condiciones de salubridad y sobre las condiciones de miseria del proletariado inglés (Owen). En los años 80, Julio Verne escribió sobre *“las condiciones higiénicas deplorables en que se encuentra la mayoría de los hombres. Se hacinan en unas ciudades, en unas viviendas que a menudo carecen de aire y de luz, dos agentes indispensables para la vida”*⁴. Considérant llamó la atención sobre la superpoblación, las desigualdades sociales extremas y el hacinamiento en condiciones de miseria e insalubridad, lo mismo que sobre el caos arquitectónico de las ciudades y el caos de la civilización. Engels denunció la segregación urbana y las desigualdades sociales y al referirse a los barrios más pobres de Mánchester (la primera ciudad industrializada del mundo) decía: *“únicamente una raza deshumanizada, degradada, rebajada a un nivel bestial, tanto desde el punto de vista intelectual como desde el punto de vista moral, psíquicamente morbosa, puede sentirse allí a gusto y como en su propia casa”*. Fourier señaló en 1822: *“Los civilizados contemplan como superfluo lo que se refiere al placer de la vista, y rivalizan para afear sus lugares de residencia a los que llaman ciudades y pueblos”*. Lo que completó William Morris: *“¿Cómo podría calificar su domesticación, la forma en que malgasta las fuerzas mecánicas, la pobreza de su cultura, su increíble organización al servicio de una vida tan miserable?”*. Engels, en 1844, refiriéndose a Londres, con sus 3,5 millones de habitantes, señalaba que se había constituido en la principal capital comercial del mundo, gracias a *“que los londinenses han tenido que sacrificar lo mejor de su condición de hombres para realizar todos los milagros de la civilización que inunda la ciudad [...] Esos cientos de miles de personas, de todos los estados y de todas las clases, que se apiñan y se empujan [...]. Esta indiferencia brutal, este aislamiento insensible de cada individuo en el seno de sus intereses particulares, son tanto más repugnantes e hirientes cuanto mayor es el número*

⁴Para profundizar en esto recomiendo: CHOAY, Françoise. *El urbanismo. Utopías y realidades*. Traducción: Luis del Castillo. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1983.

de individuos confinados en un espacio tan reducido. Aunque sepamos que ese aislamiento, ese torpe egoísmo constituyen en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún sitio se manifiestan con una desvergüenza, con una seguridad tan totales como aquí, en la confusión de la gran ciudad.”

Era la época de la Ciudad Industrial (1750-1850) que, como Londres, había surgido desintegrando a la pequeña propiedad agraria, lanzando a los campesinos a buscar trabajo en sus fábricas, que asimiló un núcleo central formado en la Edad Media con sus calles estrechas en las que acogió a una población muy densa, que fue alojada en las viejas casas, en los templos, en los palacios y en los jardines, una vez que fueron divididos. Los ricos se trasladaron a la periferia.

Pero no sólo fue la ciudad industrial o comercial, pues al mismo tiempo surgió un tipo de ciudad monumental, a veces mezclada con las otras, la llamada Ciudad Capital, la cabeza de grandes naciones, imagen de los sueños imperiales de sus gobernantes. Es el caso del París de Haussmann (1851-1870), ejemplo que imitaron varias potencias en el mundo, que concentró en el núcleo central las funciones comerciales, construyendo “calles pasillo”, tiendas a la altura de la calle y canales para el tráfico, con hermosos parques públicos y grandes monumentos, así como bulevares y plazas. Las residencias se localizaron en la periferia. Es la ciudad espectáculo, caótica y fascinante, de la que decía Baudelaire: *“ramera que me rejuvenece con su encanto infernal... ¡Te quiero ciudad infame!”*.

Y de estas primeras críticas nacieron las primeras propuestas. Instalar la industria en los mismos lugares que los establecimientos agrícolas, separados por espacios verdes (Owen, 1836); recuperar la armonía entre la industria, la agricultura, las zonas de vivienda, los jardines y los espacios públicos (Fourier, Godin y Considérant); la Icaria de Cabet (1840) que sería un mundo igualitario sin dinero ni propiedad privada, cuya ciudad estaría ordenada con bulevares, plazas y jardines, con viviendas dotadas de servicios y todo

de una gran diversidad donde nada se repite y con una población que se gobierna bajo los métodos de la democracia pura; la sociedad futura de William Morris suprimiría la diferencia entre ciudad y campo, logrando que los hombres cultos de la ciudad se hagan campesinos y donde la naturaleza mantendría espacios de reserva para que se perpetúe su estado salvaje originario; Cerdá decía en 1867: «*Ruralizad aquello que es urbano, urbanizad aquello que es rural*»; el ruso Kropotkin propuso en 1910: “*La diseminación de la industria por el campo de manera que la agricultura reciba beneficios de su alianza con la industria y de la combinación del trabajo industrial con el agrícola...*”, lo que implicaría suprimir la educación especializada a favor de “*la educación integral, la educación completa*”; la *Ciudad lineal* de Soria y Mata (1897) que se extendería a lo largo del territorio, uniendo centros urbanos, en una línea de 50 metros de ancho en cuyo eje central estaría la infraestructura, creando la posibilidad de producir agricultura en las zonas externas⁵.

En la misma línea de algunas utopías socialistas estaba la *Ciudad industrial* que Tony Garnier diseñó entre 1899 y 1904 para unos 35.000 habitantes. Su ubicación dependería del acceso a las materias primas, naturaleza aprovechable o líneas de transporte, partiendo que se dispone libremente del suelo. La zona industrial se ubicaría junto a un río, la ciudad en un promontorio, separadas por una línea de ferrocarril.

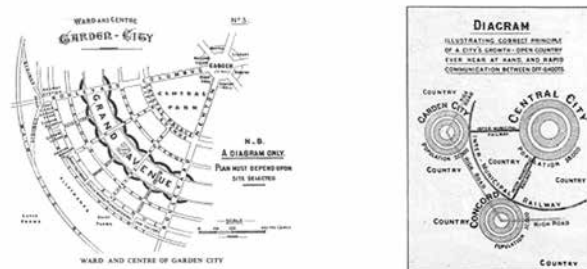


Construida en hormigón, ladrillos y cristal, con muchos jardines, incluso en las terrazas, centrada en las necesidades sociales, con una extensísima y detallada

⁵Se construyó una porción en Madrid que aún sobrevive pero inmersa en la estructura urbana de la ciudad.

dotación de servicios para la comunidad: colegios, bibliotecas, museos, parques, piscinas, pistas de atletismo, tenis, salas de exposiciones, de conferencias y de proyecciones, hoteles, hospitales, fábricas, edificios para la administración y los servicios públicos. Las viviendas, cuyos espacios reciben luz y sol directos, están en manzanas de 150x30 metros y lotes de 15x15 en los que la mitad de cada uno es jardín y la otra mitad construido. Así la ciudad aparece como un gran parque sin muros de cerramiento.

Todas eran ciudades verdes pequeñas, que no rechazaban la expansión sino que la concebían por repetición de las unidades, pues buscaban una ocupación más equilibrada del territorio y resolver la contradicción ciudad-campo. Se oponían a la “gran ciudad”. La propuesta de *Ebenezer Howard* de una *Ciudad jardín* (1898), iba en el mismo sentido. Centros urbanos con viviendas unifamiliares, de crecimiento limitado, rodeados de un cinturón verde y de explotaciones agrícolas⁶. Si la ciudad llegaba a los 32.000 habitantes, podría crearse más allá otro núcleo, gracias a que la tierra no es propiedad privada. Y todos estos núcleos se agruparían en torno a una ciudad central que no debería tener más de 58.000 habitantes.



Un jardín central rodeado de edificios públicos, seis bulevares que parten de él, y una gran avenida circular, como un parque, que lo separa de las viviendas. El anillo exterior reúne el ferrocarril y las instalaciones industriales. La agricultura está cerca a estos núcleos.

⁶Bajo este modelo se construyeron parcialmente algunas ciudades como Letchworth y Welwyn Garden City, ambas cerca a Londres y que finalmente se convirtieron en pequeñas ciudades dormitorio.

Decía Howard: “*En realidad no existen solamente dos posibilidades, como se afirma constantemente: la vida en la ciudad y la vida en el campo; existe una tercera solución, en la que pueden combinarse de manera perfecta todas las ventajas de la vida de la ciudad más activa con la belleza y las delicias del campo. [...] La ciudad es símbolo de sociedad; de ayuda mutua y de cooperación amistosa, de paternidad, maternidad, fraternidad [...] Todo lo que somos y todo lo que tenemos proviene del campo. Nuestros cuerpos están hechos de él y a él vuelven. Gracias a él nos alimentamos, vestimos, albergamos y abrigamos. Su belleza inspira al arte, a la música y a la poesía. [...] La ciudad y el campo deben esposarse, y de esta feliz unión surgirá una nueva esperanza, una nueva vida, una nueva civilización*”.

La Ciudad Moderna del Siglo XX.

La ciudad de las primeras décadas del siglo XX, es la ciudad del automóvil, sometida a nuevas velocidades, ciudades no perceptibles en conjunto, ruidosas y contaminadas. Es una ciudad que sólo comprendemos por fragmentos, llena de obstáculos físicos, e insegura, que adquirió preeminencia gracias a la colonización del mundo y la creación de un mercado mundial respaldado por un transporte marítimo con barcos de vapor. Es una ciudad que los CIAM (Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna), después de analizar decenas de casos, admiraron pero sin dejar de criticar su caos. En su Carta de Atenas (1933), cuyo principal autor fue Le Corbusier, afirman que la ciudad es una fuerza espiritual que se puede desperdiciar: «*El centro de las ciudades está mortalmente enfermo, su periferia está roída por una plaga [...] ¡Las condiciones naturales han sido abolidas! ¡La ciudad radioconcéntrica, industrial y moderna, es un cáncer que goza de buena salud! El acuartelamiento y la inhumanidad caracterizan nuestras mediocres cajas de alquiler mal insonorizadas*»⁷. Según esta Carta, el maquinismo y la velocidad presiden brutales

⁷LE CORBUSIER. La ciudad del futuro. Traducción del francés de E. L. Revol. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962. 1ª edic. en francés, 1924. P. 59.

cambios que han introducido el caos en las ciudades. Altas densidades de población con muchas zonas en condiciones de penuria, falta de verde, altas tasas de mortalidad, distribución de la vivienda en desiguales condiciones, alta contaminación, sistemas viales generadores de ruidos y contaminación, distribución irracional de la población y anarquía en el desarrollo. Propone dividir la ciudad en tres zonas separadas: habitar, trabajar y recrearse, vinculadas por un sistema muy complejo de vías vehiculares y peatonales. Para realizarla se debía convertir el suelo urbano en propiedad social, subordinando el interés privado al interés colectivo, lo que implicaba vencer la «*violencia de los intereses privados*» que no escuchan los principios racionales del «*Urbanismo*». Justamente porque esto último no ocurrió, los planes no se pudieron hacer y sólo se lograron en algunos casos como desarrollos parciales.

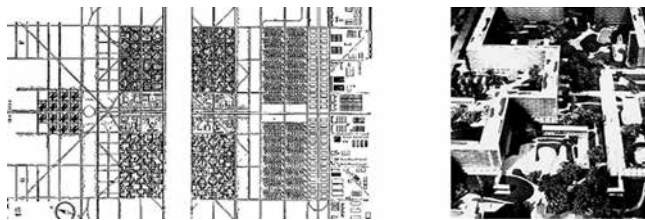
Desde los años 20 Le Corbusier decía que la ciudad sólo podía asumirse constituyendo una comunidad científica, racionalmente ordenada, capaz de enfrentar a una naturaleza y a una historia que el hombre nunca pudo controlar (por lo menos no plenamente), lo mismo que a los intereses privados. Este nuevo poder lo metaforizaba Le Corbusier como el enfrentamiento entre el hombre y el burro: “*El hombre camina derecho porque tiene un objetivo; sabe a dónde va, ha decidido ir a determinado sitio y camina derecho. [...] Su inteligencia erige normas que son efecto de la experiencia. La experiencia nace del trabajo; el hombre trabaja para no perecer. [...] El burro no piensa en nada, en nada más que en dar vueltas*”⁸. Y continúa diciendo que la marcha del burro ha dado como resultado el trazado de las ciudades en toda la historia anterior (a excepción de ciertos momentos de los romanos y de Luis XIV). La línea recta «*es el camino de los hombres*», la curva «*es el camino de los asnos*».

Hasta en la misma naturaleza, decía, se pueden descubrir constantes como la gravedad, que nos señala que la vertical y la horizontal del horizonte, forman

⁸LE CORBUSIER, Op. cit., p. 15.

el ángulo recto que es el que reúne «*las fuerzas que mantienen el mundo en equilibrio*». Y el instrumento privilegiado de la razón para construir el orden es la geometría. «*La obra humana es un ordenamiento. Vista desde el cielo, aparece sobre la tierra en figuras geométricas. ... En los grados más elevados de la creación, tendemos al orden más puro; he ahí la obra de arte*»⁹. (Le Corbusier cambia estos puntos de vista en su propuesta de Los tres establecimientos).

Al desarrollo caótico le responde con un ordenamiento estricto y al crecimiento indefinido le establece límites. Esa es la Ciudad de 3 millones de habitantes propuesta en 1922 por Le Corbusier. Una mezcla de la ciudad del trabajo y la ciudad jardín. Su esquema es concéntrico, cerrado sobre sí mismo, con un centro ocupado por 24 rascacielos para fines comerciales y hoteleros y al que confluyen todos los sistemas de transporte. Este esquema concéntrico lo abandona en su propuesta de 1933 que llama la Ville Radieuse: grandes bloques de apartamentos y gigantescos espacios ajardinados, ideal de libertad personal, con poco transporte urbano y ningún ruido. Su esquema está ordenado a lo largo de un gran eje longitudinal y es completamente abierto, manteniendo la zonificación en franjas funcionales que podrían crecer hacia los lados.



Decía: “*Se vuelve a tomar en consideración a la naturaleza. En lugar de convertir a la ciudad en un pedregal despiadado, se la concibe como un gran parque. La aglomeración urbana debe ser tratada como una ciudad verde. [...] Al pie de las torres, hay parques; el verde se extiende por toda la ciudad*”. Además, a

⁹LE CORBUSIER, Op. cit., p. 22.

cambio de las viviendas en manzana cerrada, introduce la hilera continua de viviendas en “línea” retranqueada, alternativa y regularmente, con respecto a los límites exteriores de la calle.

Estas cintas de vivienda, pero con formas más libres, se van a convertir en su principal instrumento de reordenamiento urbano en muchos de los proyectos que realizó en su recorrido por el mundo. No sólo le permitía una mejor adaptación a la estructura urbana previa y a las condiciones geográficas preexistentes, sino que las concibió como soportes de viviendas y de servicios de toda clase, presentando diversas fachadas que diversificaban su imagen formal.

Todas las críticas y las propuestas de estos años —de las que sólo hemos presentado algunos ejemplos—, partían de considerar a la ciudad como uno de los logros más importantes de la civilización, que sólo necesitaba reorientar su desarrollo. Pero desde Norteamérica se levantó otro punto de vista que se enfrenta a la vida urbana, optando por la vida en el campo y el nomadismo. Es Frank Lloyd Wright, quien no creía que fuese posible un mundo democrático por fuera de las condiciones de libertad que tenían los hombres cuando recorrían libremente las praderas bajo las estrellas. Un enfoque que entraba en sintonía con lo que ya había dicho Henry George en 1884: “*Las inmensas poblaciones de esas grandes ciudades están completamente frustradas de todas las amables influencias de la naturaleza. La mayoría de ellas no ponen el pie en el suelo a lo largo de todo el año [...] Esa vida de las grandes ciudades no es la vida natural de hombre: En semejantes condiciones, el ser humano no puede sino echarse a perder física, mental y moralmente*”¹⁰. Es la anti-ciudad, pues no se trataba sólo de la democracia sino que el ser humano sedentario, aprisionado en las ciudades, es el hombre enfermo, el que pierde su propia naturaleza humana. Wright escribía: “*La felicidad del ciudadano convenientemente ‘urbanificado’ consiste en aglutinarse con los demás dentro del desor-*

¹⁰Citado por Choay. Op. Cit. P. 339.

den, porque está seducido por el calor hipnótico y por el obligado contacto con la multitud. La violencia y el rumor mecánico de la gran ciudad agitan su cabeza 'urbanificada', llenan sus orejas 'urbanificadas', de igual modo que antaño llenaban su corazón el canto de los pájaros, el susurro del viento entre los árboles, las voces de los animales o de los seres queridos. [...] Ha cambiado su comunicación original con los ríos, con los bosques, con los campos y con los animales, por la agitación permanente, por la contaminación del óxido de carbono y por un conjunto de celdas de alquiler dispuestas sobre un suelo artificial y duro”.

Por todo esto fue que propuso la *Broadacre City* (1934): “*Broadacre es la ciudad natural de la libertad en el espacio, del reflejo humano. [...] Si [existiese] la libre disposición del suelo [...] los edificios asimilarián, en una infinita variedad de formas, la naturaleza y el carácter del suelo sobre el que estuviesen construidos; serían parte integrante de él. Broadacre se edificaría en un clima tal de simpatía con la naturaleza que la sensibilidad peculiar de lugar y su propia belleza constituirían un requisito fundamental exigido por los constructores de ciudades*”.



Es la anticiudad. Grandes autopistas para coches particulares y todo tipo de transporte público y miles de aviones personales integrando las granjas, los mercados, las escuelas, las viviendas, etc., que serían los modos de existencia vinculados al suelo, extendidos por toda la nación: “*La ciudad convertida en nación*”. Habría rascacielos “*aislados en parquecillos individuales en el campo cuando fuese aconsejable*”. In-

cluso diseñó un edificio de 1.600 metros para 100.000 habitantes y con 11 helipuertos. Los trabajadores y los pobres también tendrían su vivienda individual y completa pues “*ahora disfrutarán, sobre una base igualitaria, de los mismos criterios de calidad que alcanzan los ricos. Nuestra imagen de la ciudad es optimista, no política; campesina, no urbana. Esta es la idea realizable de una ciudad orgánica, social y democrática que resultará de una sociedad creadora; en una palabra, será una ciudad viva*”. Wright definía su antiurbanismo como: “*organicismo, descentralización, integración y democracia*”. Y lo sustentaba: “*Los habitantes de las ciudades criaban a sus hijos a la sombra de la muralla. Los aventureros nómadas criaban a los suyos bajo las estrellas, [...] El nómada fue indudablemente el prototipo del demócrata*”.

Si hoy se construyese una propuesta como ésta para los actuales 300 millones de habitantes de los Estados Unidos, no ocuparía más de 1/15 parte de su territorio. Pero entre estos extremos de una ciudad concentrada y la población dispersa en el campo, surgieron otras propuestas que buscaban una transición entre ese mundo nómada y el mundo sedentario. Ya Soria y Mata había presentado su ciudad lineal, los rusos hicieron otro tanto elaborándola aún más, pero la que aparece más interesante por lo que reúne en un todo las ciudades históricas, las ciudades modernas y la ciudad lineal, es la propuesta de Le Corbusier presentada en su madurez el libro *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*¹¹ (1959) en el que escribe: “*Las ciudades, donde ha aparecido el automóvil, se han convertido en desiertos de piedras y asfalto. En medio del ruido y del fastidio, las condiciones naturales quedan abolidas, olvidadas.*

“*En el curso del desarrollo de la especie, la naturaleza había instaurado una interdependencia íntima entre el hombre y su medio, asegurando de este modo un juego fértil en reacciones favorables a la conserva-*

¹¹Es un trabajo publicado en 1959 pero que ya estaba prefigurado desde 1942. LE CORBUSIER, *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1964.

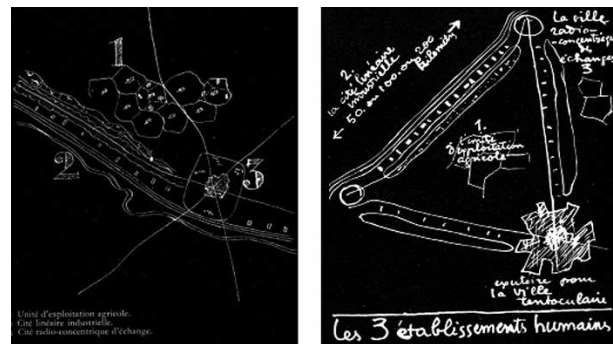
ción de la máquina humana, muscular y nerviosamente [...] quedaba impuesta una diversidad, que ponía a los hombres en permanente estado de acomodación, de defensa, de conservación, de refuerzo, de recuperación. [...] El trabajo moderno, por el contrario, ha conducido poco a poco a la vida sedentaria, alejando a los seres de su medio ambiente natural, empobreciendo y limitando peligrosamente sus actividades corporales, sus ejercicios físicos, su estado de combattività, su capacidad de adaptación a los contrastes del ambiente. Se creó un medio notoriamente artificial, cargado de tensión nerviosa. El cuerpo —músculos y nervios—, al no encontrar ahí lo debido, se deja ir a la deriva, desgajado de las condiciones de la naturaleza”. Una exaltación del papel de la naturaleza en el desarrollo físico e intelectual del hombre, que lo acerca mucho a los puntos de vista de Wright y lo aleja de los que él mismo presentaba en los años 20.

Los *Tres establecimientos* es una respuesta a la contradicción ciudad-campo y a la ocupación equilibrada del territorio. Por supuesto, la solución que presenta es técnica, dejando apenas implícitos los problemas sociales, económicos y políticos que deberían fundamentar estas soluciones. Es una propuesta influenciada por el constructivismo ruso y por todas las discusiones entre los “urbanistas” y los “desurbanistas”, a propósito de los planes soviéticos de industrialización y urbanización¹²: Es una combinación de la ciudad lineal con la ciudad radiante y la ciudad histórica, articuladas con la agricultura. Lo primero que sobresale es que el tema de la ciudad lo vincula íntimamente al del campo. Lo segundo es que establece una nueva valoración de la relación del hombre con la naturaleza, abandonando su concepción maquinista: “[...] el hombre no se ha percatado de que se alejó de las condiciones de naturaleza. De que, en realidad, ha quebrado los límites naturales; de que sus empresas, surgiendo en desorden sobre toda la superficie del

¹²Le Corbusier viajó en tres ocasiones a Rusia y mantuvo un contacto muy estrecho con los constructivistas, a los que admiraba. Participó en varios concursos importantes en este país que le condujeron a cambios en su concepción arquitectónica y urbana.

territorio, y abandonadas a la violencia de los intereses particulares, han invadido las zonas “sagradas” [...] Reconocer la existencia de una civilización del trabajo [...] en la prioridad, dentro de la armonía y el equilibrio, de la trilogía: hombre-naturaleza-cosmos. “Darles a los establecimientos humanos una biología que tome en cuenta la naturaleza de la tierra que los recibe y la naturaleza de los hombres que los animarán...”

Los tres establecimientos estarían conformados así:



La unidad de explotación agrícola, con un poblado rural, un centro cooperativo, un centro de deportes y de juventud y una industria de complemento.

La ciudad lineal industrial, conformada por conglomerados industriales a lo largo de los caminos de paso de las mercancías, estirados en medio de las frondas verdes, seguidos paso a paso por las barriadas residenciales.

La ciudad radio-concéntrica de intercambio, que son los conglomerados dejados por la historia, convertidos en centros del pensamiento, del comando y de la artesanía, tratados como “ciudades verdes”, con unidades de vivienda de hasta 2 millones de habitantes organizadas en torno a un centro cívico.

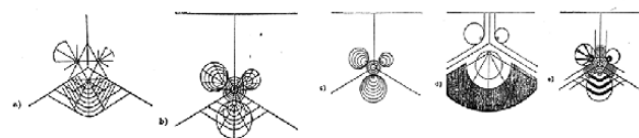
Para cada uno de los establecimientos presenta diseños detallados, y además elabora esquemas diferentes para su organización global. El propósito de resolver

la contradicción ciudad-campo lo mismo que el de la distribución equilibrada de la población en el territorio, formaba parte de la crítica que el marxismo había producido sobre la ciudad: 1) la ciudad era resultado de la división social del trabajo que, en su desarrollo, había ahondado la contradicción con el campo estableciendo con este un intercambio desigual de riquezas e imponiéndole condiciones de explotación que agotaban sus recursos; 2) la ciudad como concentración de población, de medios de producción, de estructuras políticas y culturales, bajo las condiciones capitalistas, era extremadamente anárquica y desigual; 3) la ciudad contiene los mayores niveles de colectivización de la producción social que la humanidad haya conocido, pero, al mismo tiempo, contiene los mayores niveles de individualización y guerra social en un mundo altamente competitivo. Criterios que le sirvieron a Lenin propone para orientar los planes de industrialización y urbanización de Rusia, luego de la Revolución de Octubre: *“Es necesario alcanzar una síntesis entre industria y agricultura sobre la base de una precisa aplicación de la ciencia, de la adopción del trabajo colectivo y mediante instalaciones humanas dispersas. Se debe poner fin al abandono, al aislamiento y al carácter selvático del pueblo, igual que se deben destruir las antinaturales concentraciones de masas humanas en la ciudad.”*

En medio de un debate muy amplio y diverso, algunos constructivistas rusos acentuaban más en la idea de permitir la restauración de las condiciones originales de la naturaleza. Es el caso de Khidekel con sus ciudades, una sobre el agua y otra elevada del suelo, que además de impedir la destrucción de la naturaleza, establecía una relación novedosa con la producción agrícola y la producción marítima.

La ciudad intelectual de Varencov, estudiante del Vkhutemas, articula tres centros con un centro que garantiza las relaciones entre el campo y la ciudad. El Lissitzky decía que era *“un proyecto teórico pensado para aquel futuro en que la sociedad no esté dividida en clases sociales y en que el agente del progreso no*

*sea la competencia sino la lucha por la producción”*¹³. La población tendría movilidad total entre el campo y la ciudad y en la misma ciudad, pues nadie estaría ligado de manera permanente a una misma actividad. La ciudad sería el centro director como un *“centro intelectual”*, compuesta por cuatro centros: uno, que es donde estaría la estación central y el aeródromo y al que confluían tres grandes arterias; dos, el centro intelectual, entre dos arterias; tres, el centro productivo; y cuatro, el centro educativo. Cada centro sería un círculo excéntrico creciendo hacia el campo y que garantizaría el desarrollo de autopistas a diferentes niveles.



La propuesta que logró mayor difusión surgió en el marco del primer plan quinquenal de 1928¹⁴, y que se propuso resolver la contradicción *“ciudad-campo”* y lograr una distribución equitativa de la población sobre el territorio, fue la *“Ciudad Lineal”* que levantaron los llamados *“desurbanistas”*. Vinculaba los centros de trabajo con la educación y con las estructuras del tiempo libre, lo mismo que dotaba al territorio de un sistema de comunicaciones que facilitaba las relaciones sociales y la movilidad de la población. Era una estructura lineal continua compuesta de seis franjas: 1. una zona ferroviaria; 2. una zona industrial que contuviera centros de educación e investigación; 3. una zona verde que incluyera la autopista; 4. una zona residencial subdividida en instituciones comunitarias, viviendas y una área juvenil provista de escuelas y guarderías mas otra de parques con instalaciones deportivas; 6. una zona agrícola. Los trabajadores industriales y los del campo iban a quedar unificados

¹³EL LISSITZKY, La Reconstrucción de la Arquitectura en Rusia. Traducción de Juan Eduardo Cirlot. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970. Pp. 42-45

¹⁴El objetivo central de este plan era la conversión de la Unión Soviética de un país agrario a uno industrial. Se proponía construir 17 nuevas ciudades con poblaciones entre 50 y 200 mil habitantes.

en la misma zona residencial, mientras todo excedente de producción industrial o agrícola fluía directamente hacia los almacenes situados en la zona ferroviaria o la verde, para quedar guardados allí temporalmente y más tarde redistribuidos a través del país. Los desperdicios sólidos de la zona residencial serían canalizados directamente hacia la zona agrícola para su reciclaje.

Toda la educación secundaria y técnica habría de ser realizada en el lugar de trabajo, asegurando con ello la unidad de teoría y práctica. Además se propuso que en estas ciudades desapareciera el barrio porque este es expresión de un sistema dividido en clases sociales, a cambio debía adoptarse un esquema lineal ordenado en bandas paralelas. Los nodos de desarrollo de estos nuevos asentamientos serían los centros de producción que se implantarían teniendo en cuenta factores económicos y políticos y también naturales.

Sobre este esquema se diseñaron varias propuestas para el desarrollo de Magnitogorsk y de Stalingrado. Para Magnitogorsk, en 1930, Barsh, Vladinorov, Sokolov y Objitovich, propusieron 8 cintas funcionales a lo largo de la vía, en la que a cierta distancia emplazaba un sector de equipamiento general y cultural. Las cintas habitacionales unían la industria con los centros de producción agraria. La propuesta de Leonidov para la misma ciudad fue parecida pero agregándole tres zonas habitacionales típicas: volúmenes geometrizados (los de baja altura en madera y vidrio y los de gran altura paralelepípedos vidriados) dispuestos como en un tablero de ajedrez entre una gran área verde. Allí habían salas cuna, jardines infantiles, plazas de juego y piscinas, puentes peatonales tendidos sobre las vías de alta velocidad. También se emplazaban como lazo de unión entre la zona agraria y la zona industrial¹⁵. En 1931, Stalin suprimió estas discusiones e impuso el modelo tradicional de la ciudad industrial americana.

¹⁵Le Corbusier, a pesar que inicialmente criticó este modelo, parece haberse convencido de algunas de sus bondades, pues después de su viaje a Rusia lo propuso en su «Urbanismo de los tres establecimientos humanos».



Epílogo. El presente necesario.

No es posible separar el concepto de *Ciudad* del número de habitantes que la habita. No es lo mismo una ciudad de 100 mil habitantes que una de 37 millones, son sustancialmente distintas. La humanidad, antes de la Revolución Industrial, en 200 mil años no conoció ciudades tan pobladas. Roma, en el siglo I a.C., llegó a tener 1 millón de habitantes, y eso porque era la cabeza de un gigantesco imperio. Hoy, en un pequeño país atrasado, es fácil encontrar ciudades de 1 millón y generalmente se las considera medianas. No es un azar que los esfuerzos realizados por los teóricos y planificadores urbanos siempre se hayan orientado a controlar la cantidad de habitantes de las ciudades que diseñaron: Brasilia se planificó para 500 mil habitantes, lo mismo que Chandigarh. Le Corbusier se imaginaba ciudades de máximo 3 millones pero en el marco de un orden muy estricto y partiendo del hecho que por lo menos 2,5 millones vivirían en las zonas que llamaba ciudad jardín. Sabemos que el problema de los tamaños y de la distribución de la población en el territorio, así como el tema de las relaciones solidarias de los hombres al interior de las ciudades y de los vínculos de ésta con los entornos naturales, no depende estrictamente de las ciudades, sino que depende de los fundamentos económicos, sociales y políticos que las rigen. A pesar que esto sea así, también sabemos que es posible presionar en el sentido de enfrentar estos problemas.

Por eso es que propongo como una de las conclusiones importantes de esta reflexión, que no es suficiente pensar la ciudad por fragmentos, que se hace urgente un pensamiento global, a la manera de aquellos pen-

sadores modernos que aquí he recordado. Y esto es así porque la dimensión de los problemas no es local sino global. Por eso permítanme, a manera de ejercicio ilustrativo, responder de manera sumaria a una sola pregunta, que de la misma manera se la propongo al lector: ¿Para usted, cuales son las medidas urgentes para frenar, en lo que atañe a la ciudad, al menos la actual crisis medio-ambiental?

Propongo, a manera de ejemplo, tres bloques de medidas:

1. Elevar la mayor parte de las redes viales, para transformar todas esas cuchillas que fragmentan y destruyen ecosistemas, en viaductos que le permitan a las aguas correr y a todos los sistemas biológicos restaurarse y reconstruir su unidad. Algunos de los ingenieros que realizaron el estudio para la construcción de la carretera que penetrará el Tapón del Darién hasta Panamá, recomendaron que fuera un viaducto para no destruir los ecosistemas de esas selvas primarias. Algunos poderes económicos se oponen a esa idea. Los rusos y Le Corbusier proponían elevar las ciudades y dejar que el verde penetrara lo más posible bajo los edificios. Esto sería posible suprimiendo la mayor parte de los usos del primer piso, tumbando muros y construyendo jardines, los mismos que se podrían construir en las terrazas y balcones. Esto transformaría a las ciudades actuales en jardines, con todas las consecuencias climáticas y ambientales que esto traería.
2. Sabemos que el consumismo es la principal fuente de desperdicio de recursos materiales y energéticos en el planeta. Tras él hay cadenas gigantescas de explotación de recursos naturales renovables y no-renovables, extensas ramas de la producción dedicadas a producir lo inútil y toneladas de basuras contaminantes que no deberían existir. El primer paso para empezar a combatirlo es suprimir toda aquella publicidad que, manipulando la psicología de la población, promueve el consumo de objetos, lo que de suyo implicaría enormes ahorros en gastos

energéticos, en materias primas y promovería la salud mental de la población pues limpiaría el caos visual de las ciudades y de los medios de comunicación masiva. El segundo paso es regular la producción de mercancías buscando optimizar su calidad y, sobre todo, su duración. Estas dos medidas, por sí solas, apuntan al corazón de la economía capitalista, pues, por una parte, revolucionaría a los medios de comunicación masiva, que funcionan por los réditos que obtienen de la publicidad, y, por otra, hundiría a muchas y muy poderosas empresas, que subsisten gracias a sus métodos de mercadeo consumista. Un tercer paso, es suprimir, en un plazo muy corto, todo el transporte individual, desarrollando el transporte colectivo en todas sus formas posibles. Esto volvería inútiles gran cantidad de vías urbanas cuyo asfalto podría sustituirse por grama y árboles dando espacio para las bicicletas y el caminar, haciendo más verdes las ciudades y reduciendo significativamente la producción de CO₂ y el consumo energético... y mucho más.

3. La cultura occidental es una cultura de fundamentos urbanos con una extraordinaria riqueza que se haya atrapada en el predominio del interés privado y del consumismo. Una cultura que al suprimir lo natural, magnificando nuestra condición tecnológica, es semiente de imaginarios futuristas de gigantescas construcciones artificiales en las que los hombres obtienen una existencia sin esfuerzo y rodeada de imágenes que suplen la necesidad de entornos naturales. Sabemos que es muy difícil construir una visión del mundo que nos acerque a la naturaleza y a los otros humanos desde la solidaridad y la libertad. Pero vale la pena insistir en ello, porque la solidaridad conduce al afecto y en la libertad es que florece el arte, todo lo demás vendrá por cuenta propia.

Cambios necesarios y posibles. Lo que los hace imposibles son los poderosos intereses privados que afecta. Por eso fracasó Rio+20. Las otras transformaciones son de mayor alcance: resolver la contradicción ciudad campo, redistribuir la población de manera

equilibrada en el territorio, reconstruir algunos ecosistemas claves para el equilibrio biológico y climático del planeta e inventar las formas de construir una existencia que potencie las conquistas que nos trajo la ciudad y al mismo tiempo nos acerque nuevamente a las calidades del habitar en la naturaleza. Para ello sería interesante volver a discutir la propuesta de Le Corbusier de *Los tres establecimientos humanos* y algunas propuestas de los rusos. Seguramente hay que reactualizarlas, pero en ellas ya se indica un camino.

Las crisis actuales (ambientales, demográficas y económicas) están colocando en cuestión nuestra permanencia en este planeta. Y, según dicen los expertos, el tiempo de no retorno está terminando.

Entre ruinas,

lugares y objetos residuales de la memoria

Paolo Villalba Storti



“Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria” es una investigación que busca reflexionar sobre los modos de representación, exteriorización y construcción de las memorias ciudadanas de Medellín mediante su encarnación en diversos dispositivos visoespaciales, a partir de su emplazamiento en el espacio público.

**La descentralización de la memoria.
¿Se puede hablar de memoria colectiva en Medellín?**

“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”.

George – Didi Huberman, Ante el tiempo.

La historia, o la denominada ‘memoria histórica’, en palabras de Maurice Halbwach, no puede ser concebida como la ‘memoria colectiva’ de una sociedad en tanto que dicho discurso legitimador descarta las diversas posturas memoriales urbanas inscritas en la ciudad. Muchas comunidades se han valido de sus propios medios para exteriorizar sus relatos que aporten a la re- construcción de la memoria sobre hechos violentos. Se trata del testimonio de unas memorias íntimas llevadas al carácter de lo público. Pero, más allá de ser un homenaje a los desaparecidos o la consigna de un recuerdo de lo ya ocurrido, los lugares de la memoria, constituidos por las comunidades afectadas, se conciben como proyecciones hechas hacia el presente y el futuro, en tanto que promueve la reflexión social sobre hechos que no pueden ser olvidados.

La historia, o la denominada ‘memoria histórica’, en palabras de Maurice Halbwach, no puede ser concebida como la ‘memoria colectiva’ de una sociedad en tanto que dicho discurso legitimador descarta las diversas posturas memoriales urbanas inscritas en la ciudad. Muchas comunidades se han valido de sus propios medios para exteriorizar sus relatos que aporten a la re- construcción de la memoria sobre hechos violentos. Se trata del testimonio de unas memorias íntimas llevadas al carácter de lo público. Pero, más allá de ser un homenaje a los desaparecidos o la consigna de un recuerdo de lo ya ocurrido, los lugares de la memoria, constituidos por las comunidades afectadas, se conciben como proyecciones hechas hacia el presente y el futuro, en tanto que promueve la reflexión social sobre hechos que no pueden ser olvidados.

Por ende, la memoria se constituye a partir de las necesidades del presente, siendo la misma comunidad la encargada de fundar sus propios registros memoriales, aportando a la comprensión de la historia de la violencia de la ciudad desde otras narrativas y lecturas diferentes a las gubernamentales.

A su vez, las tensiones memoriales se pueden entrever también en la manera como la comunidad funda sus propios héroes míticos urbanos, a diferencia de aquellas figuras heroicas enaltecidas dentro de la estatuaría pública monumental, evidenciándose las pasiones y los imaginarios urbanos de algunas colectividades por heroizar anti – héroes como Pablo Escobar.

Precisamente, el proyecto ‘Pablo Escobar Tour’ ilustra otras posturas disidentes sobre lo que debe ser recordado, al mismo tiempo que aparecen otras rutas turísticas alternativas que no se encuentran adscritas a los planes turísticos oficiales. Las memorias de la violencia revelan los intereses de un presente ávido por comercializar los restos y las ruinas del narcotráfico, esto es, unas narrativas tendientes a la disneyficación de la ciudad.

Es así como la exportación de la memoria urbana se

asume como una acción del presente que repercute sobre el pasado comercializado, un pasado fundador de identidades, de imaginarios, de consumo de símbolos y producción de memoria dentro del presente.

Por supuesto que la mercantilización y exportación de las memorias ciudadanas, tanto oficiales como alternativas, deviene en la espectacularización a la cual se ve sometida la ciudad turísticamente. En otras palabras, persiste una especie de síndrome futurista. De ahí que las tarjetas postales no ilustren ningún tipo de referencia al pasado patrimonial de la ciudad, sino que develen el simulacro de una ciudad ideal, fantástica, exuberante, amnésica, desligada de la historia.

Al mismo tiempo, los medios masivos de comunicación se establecen como los nuevos agentes simbólicos productores de sentidos, identidades y festividades locales desde un sentido lúdico que aboga por la masificación de las experiencias, la producción de subjetividades y la concreción de unas memorias espectaculares para la ciudad.

De acuerdo con la acepción elaborada por Pierre Nora sobre la expansión del concepto de lugar de la memoria, este tipo de eventos cíclicos que hibridan lo lúdico con lo conmemorativo ilustran la necesidad que ha tenido para Medellín constituir lugares de la memoria móviles, mutables, dispersos, desmontables. Se trata de unas festividades que, a diferencia de las tradicionales imposturas memoriales sustentadas en la longevidad de los mitos heroicos nacionales, acepta la diversidad de eventos y festividades folclóricas de corte cíclico.

Eventos como el tradicional alumbrado navideño proponen una nueva concepción de la monumentalidad temporal y desarmable, dentro de un lugar consagrado históricamente por su carácter monumental y patrimonial como lo es el Puente de Guayaquil, el cual sólo viene a ser reactivado al final de cada año, en gran parte, por la labor mediática y la explotación turística de la ciudad con motivo de un evento cíclico vuelto capital simbólico y económico.

Por ende, la memoria se expande en su concepción temporal al no estar únicamente ligada a los fenómenos pretéritos; la plétora de fenómenos urbanos ligados al turismo de la ciudad devela el interés gestado en Medellín por la construcción de un tiempo futuro. Inclusive, los medios de comunicación tienen la posibilidad de reactivar ciertos escenarios patrimoniales e históricos de la ciudad que devienen en la amnesia colectiva, solamente si estos logran adherirse a las actuales estrategias del mercado de la cultura. Se trata de la fabricación de un presente que se sustenta a sí mismo en la disolvencia del pasado.

Al mismo tiempo, surge un crecimiento exacerbado de lugares expositivos y museísticos tanto itinerantes como permanentes con pretensiones memoriales. La exposición “Museo en la calle” ilustra las tensiones producidas entre un tiempo que ha sido destruido y borrado de la memoria espacial urbana y a la cual sólo se puede volver mediante el registro fotográfico: el pasado de la ciudad se ha transformado en archivos y bancos de datos, en contraste con la ciudad de la lógica futurista.

La fiebre desatada en la ciudad con respecto a la constitución de unos lugares destinados para el recuerdo, la conmemoración, la rememoración, la explotación turística y cultural, alude también a lo que Pierre Nora advertía al considerar que si “se habla tanto de memoria es porque ya no hay memoria”. (Nora: 2009, 19). Efectivamente, la identidad del país y la ciudad no puede definirse actualmente desde un solo discurso hegemónico sin tener en cuenta la irrupción mediática, el mercado, los procesos modernizadores, la globalización, la amnesia colectiva y la fiebre desatada por constituir lugares de la memoria y eventos conmemorativos disímiles entre sí mismos.

Sin embargo, ¿el hecho de que se produzcan constantemente lugares y acontecimientos para la memoria en la ciudad permite hablar de una memoria colectiva? Maurice Halbwach analizaba la preguntaba sobre la memoria colectiva y su carácter ritual, en contrapo-

sición con los denominados ‘lugares de la memoria’ abordados por Pierre Nora; debido a su condición material, estos lugares representan la exteriorización de unas memorias dentro del entramado ciudadano que en muchas ocasiones no es más que la historia –memoria de acontecimientos que a muchos de los ciudadanos no les tocó vivir, como lo concibe Halbwach.

“La historia vivida se distingue de la historia escrita: tiene todo lo que necesita para construir un marco vivo y natural en el que puede basarse un pensamiento para conservar y recuperar la imagen de su pasado”. (Halbwach: 2004, 71). No cabe duda que el sentido de memoria colectiva propuesto por Halbwach es complejo en términos de adaptación al contexto de Medellín, no sólo por el hecho de que la pregunta por la memoria no se articula exclusivamente a los eventos del pasado y del recuerdo, sino porque también se constituyen lugares de la memoria con la pretensión de transformar las necesidades que una comunidad puede tener sobre su presente o futuro anticipatorio.

Proyectar el futuro tiene mucho que ver con el retorno hacia un pasado que admite nuevas lecturas y reflexiones, hechos pretéritos que aún no han sido concluidos ni entendidos en términos de apropiación colectiva. En efecto, se trata de un pasado que no ha sido resuelto y que exige explicaciones, un presente que aún está en deuda con su pasado. Como lo advierte Martín Barbero, “El pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir por “lo ya hecho” sino por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir y movilizar”. (Martín Barbero: 2000, 23).

Si se vuelve a la lectura de Medellín, se puede entrever una diversidad de fenómenos sociales que repercuten en la construcción de las memorias ciudadanas por parte de numerosos agentes sociales y simbólicos, por lo cual la memoria no se concreta necesariamente desde la estabilidad de los grupos humanos, como lo

concebía Halbwasch. Si algo se puede observar en la ciudad y el país es el carácter divergente de la memoria dentro de un escenario lleno de disputas y tensiones.

La disputa entre las huellas del pasado patrimonial y el futuro progresista de la ciudad

“Como un marinero que ve desaparecer la costa, veo desvanecerse mi pasado, reducido a las cenizas de la memoria”.

Filme La escafandra y la mariposa, de Julián Schnabel.

Medellín evidencia una exteriorización culposa de su pasado mediante fenómenos urbanísticos que pretenden instaurar lugares de la memoria con una impronta oficial basada en hechos como la gentrificación o ennoblecimiento del espacio público, la imposición de memorias oficiales como simulacro de una única verdad y el crecimiento desmesurado del fenómeno de la patrimonialización.

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la ciudad asume una dirección progresista consolidada por la Sociedad de Mejoras Públicas y sus proyectos urbanísticos tendientes hacia el embellecimiento y el ornato de la ciudad. La aparición de planes urbanísticos tales como Medellín futuro, de 1905; el Plan Piloto de Brunner, de 1940; Wiener y Sert, en 1951, entre otros, permitieron establecer en la ciudad un interés por su inscripción dentro de una lógica del progreso que vendría a suponer en últimas instancias la negación de su pasado rural, en tanto que éste debía ser olvidado, modificado, transformado.

Medellín termina constituyéndose desde principios del siglo XX dentro de una visión progresista que involucra un tipo de memoria anticipada hacia el futuro, lo cual implicó también para la actualidad observar el carácter inconcluso de dicha lógica modernista ante su imposibilidad de adaptar el pasado a las actuales transformaciones de la ciudad.

De alguna manera, la memoria termina siendo operable en Medellín dentro de unos tiempos de efervescencia amnésica. La transformación que llevó a Medellín a pasar de ser una ciudad manufacturera a una urbe prestadora de servicios permite discutir la supuesta utopía del progreso liderada por Medellín como ciudad industrial. El Monumento a la primera siderúrgica de Antioquia no es más que el emplazamiento arbitrario de los residuos de la industria citadina.

Con motivo de los cambios y progresos urbanísticos tendientes a la proyección de un tiempo futuro en Medellín, el sistema ferroviario de la ciudad, luego de su descenso como ruina urbana y su posterior restauración, pasa a ser concebido como un lugar de la memoria transformado en centro cívico y museístico, cuyas salas son transformadas en estancias de exhibición que ilustran en fotografías la fosilización del pasado industrial vuelto escenario de exhibición.

Trayectos icónicos de la amnesia patrimonial y la urdimbre futurista

Marshall Berman en su texto “Todo lo sólido se desvanece en el aire” ve el retroceso como una forma de avanzar, en tanto que permite hacer una lectura crítica del tiempo presente comprendiendo sus raíces. Pero, si trasladamos este planteamiento al contexto de Medellín, las raíces de su pasado terminan siendo difuminadas por el advenimiento de los tiempos modernos progresistas.

En particular, el Club Unión deviene en un ejemplo tácito de cómo los tiempos modernizadores someten los baluartes arquitectónicos a constantes restauraciones que han terminado afectando la estética y funcionalidad de los mismos, siendo ahora edificios comerciales sometidos a unos procesos de pauperización visual en materia de intervención espacial.

Otro caso de banalización del patrimonio arquitectónico dentro de la ciudad tiene que ver con el antiguo Hotel Montería, un lugar que funcionó durante la época dorada del Ferrocarril de Antioquia, pero que con la

caída del sistema ferroviario y el crecimiento comercial del sector se produjo su declive hasta convertirse en una especie de hostel insalubre.

Sin embargo, la edificación logra ser intervenida sufriendo una restructuración completa. La actual Victoria Plaza demuestra una vez más la deconstrucción del valor arquitectónico propio del pasado de la ciudad vuelto mercancía, un edificio que para su supervivencia depende de los nexos con el comercio.

Por otro lado, la destrucción de varios inmuebles arquitectónicos tales como el Teatro Junín o el Palacio Amador surge como resultado de la visión progresista que definió a la ciudad en su afán por salir de aquella concepción provinciana y parroquial que la constituía como tal. La esperanza puesta sobre el futuro demoleedor conlleva no solamente a la renovación del espacio público sino también a la constitución de un simulacro de ciudad diseñada para el futuro.

La gentrificación de la memoria o la recuperación culposa del pasado

Los procesos de gentrificación surgen en Medellín como un interés por parte de la Administración municipal por estetizar algunos espacios públicos deprimidos de la ciudad inyectándoles una proyección futurista con pretensiones memoriales y turísticas. Vale decir que dicha elitización generada sobre algunos lugares de Medellín terminan yendo, en la mayoría de los casos, en contravía con el pasado urbano. Como proceso de simulación y ficcionalización, la ciudad potencia turísticamente sus espacios mediante técnicas de aburguesamiento ligadas al crecimiento y revitalización de lugares olvidados que son transformados en marcas y emblemas.

La intervención generada sobre la Antigua Plaza de Cisneros surge como una necesidad por parte de la Administración de purificar un espacio malogrado que no hacía justicia con el renovado sector de La Alpujarrá, además de ser desplazada la miseria y la pobreza de esta zona.

El lugar termina sufriendo un proceso de aburguesamiento con respecto a la construcción de nuevas monumentalidades, al mismo tiempo que se recrea un discurso enigmático sobre la conservación y recuperación del patrimonio inmueble de la ciudad ante la reivindicación culposa de un pasado olvidado develado en los edificios Vásquez y Carré, fósiles yacientes y ruinas arquitectónicas de la ilegalidad que durante la década de los ochenta y principios de los noventa fueron utilizados como lugares proclives para la instalación de inquilinatos, narcotráfico y prostitución.

Con motivo de la ampliación de la avenida San Juan y la construcción de nuevos dispositivos visuales espaciales, se destruye el tradicional Pasaje Sucre. La desaparición de dicho inmueble dentro del inventario de Bienes de Interés Cultural de la ciudad llevó a que la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (Dana), de Argentina, atribuyera al entonces alcalde de Medellín, Luis Pérez, y al ex director de patrimonio del Ministerio de Cultura, Konrad Brunner, el Premio Atila 2003 por la demolición de la edificación.

Por otro lado, el discurso hegemónico oficial termina siendo una estrategia comercial que patrocina la espectacularización de la urbe ante la impostura de transformar el pasado y los lugares históricos en parques temáticos y turísticos. La construcción del Parque Bicentenario deviene en una quimera que termina poniendo en tela de juicio el sentido conflictivo por el cual se pretende imponer un lugar pacificado para la memoria en contraposición con el conflicto generado por el desplazamiento de los habitantes del barrio La Toma.

La devaluación de algunas zonas deprimidas de la ciudad se vuelve material de insumo para las empresas constructoras, los planificadores urbanos y los gobiernos locales en un interés por adquirir dichos terrenos a partir de bajos costos adquisitivos con el fin de revitalizarlos en una especie de asalto simbólico que procura generar procesos de renovación urbana para el

éxito del embellecimiento y exportación global de la imagen turística de la ciudad.

Precisamente, el monumento de este lugar se asocia a un artefacto prismático que no guarda ningún tipo de correspondencia conmemorativa sobre los 200 años de independencia del país, por lo cual se establece una ruptura simbólica con respecto al tradicional dispositivo memorial decimonónico. La nueva monumentalidad tecnológica rompe con la monofocalidad de la representación propia del monumento tradicional para darle entrada al nuevo monumento óptico cinético que conmemora y entretiene a la vez mediante la proyección de imágenes móviles. Por ende, la conmemoración es propuesta como memoria espectacular mediante un proyecto visual tendiente a la desacralización de la historia.

De la endogamia a la exogamia memorial. Tránsito de la memoria nación alas memorias particulares

“Cuando te haces mayor en este país, te conviertes en una estatua, un monumento. ¿Y qué le ocurre a las estatuas?

Los pájaros se cagan sobre ellas. La vida de un mayor tiene que consistir en algo más que eso”.

S. Lee y L. Jones. Do the right thing: a Spike Lee joint.

Citado por W.J.T. Mitchell, Teoría de la imagen.

Las fundaciones generadas sobre el espacio para la creación de los primeros poblados, cabildos, plazas y templos terminan siendo los primeros lugares de la memoria gestados en la naciente urbe durante el periodo de la Conquista como resultado del adoctrinamiento de un pueblo que reconoce dichas espacialidades constituidas en la Villa como máxima potestad; se trata de los“(…) lugares – monumento que permanentemente le recuerdan a los habitantes los lazos de unión entre la tierra y los cielos” (Xibillé: 1997, 28), al mismo tiempo que funcionan como espacios doctrinales de la legalidad.

No obstante, finalizadas las guerras de independencia se inicia en la urbe todo un proceso emancipatorio tendiente a la pedagogización de un pueblo que termina asumiendo un programa ornamental sustentado en edificaciones religiosas, bustos, esculturas, trazados urbanísticos, plazas públicas y parques que albergan dentro de los tiempos modernos de la ciudad la representación de Medellín como república independiente mediante la exaltación de las hazañas patrióticas y los héroes nacionales.

La historia viene a permear la constitución de una memoria simbólica que busca transformarse en la nueva imagen de la ciudad, sin desprenderse notoriamente del legado conquistador en tanto que la nueva burguesía republicana asume el programa de apropiación del espacio público tal como funcionó durante la Conquista. El ornato se concibe en la ciudad como dispositivo social encargado de la transmisión identitaria y cultural, cuya monumentalidad resguarda el discurso oficial sustentado en leyes que admiten la legalización y administración del paisaje urbano.

Ante el grado de monumentalización que contiene gran parte de las obras denominadas como arte público emplazadas en Medellín, se consagran las imágenes urbanas como testimonio memorial, visual y retórico de la grandilocuencia del relato memorial oficial sobre la libertad de la Nación.

Efectivamente, “(…) toda sociedad tiene la responsabilidad de la transmisión transgeneracional de lo que considera como sus logros culturales”, como lo advierte Ricoeur (Ricoeur: 2008, 86). Por ende, se erigen monumentos, estatuas, bustos y esculturas públicas, los cuales resguardan, como lo define Nora, “las ilusiones de la eternidad” (Nora: 2008,24).

De alguna manera, la memoria -nación termina siendo pensada como memoria histórica, según lo contemplado por Maurice Halbwachs, o memoria cautiva de la historia, como lo afirma Pierre Nora. Como memorias conmemorativas, dichos registros oficiales surgen como

la posibilidad de “(...) reactualizar el pasado como pasado pero en el presente” (Montoya: 2010, 56), lo cual no necesariamente implica su eficacia persuasiva.

Así mismo, Jairo Montoya explica cómo la rememoración se comprende como un arte o habilidad mnemotécnica en tanto que produce un artificio cuya función de exteriorización de aquello que busca ser recordado colectivamente produce al mismo tiempo “(...) el peor daño a la memoria: hacerla olvidar” (Montoya: 2010, 17). Mientras tanto, Serge Guibaut advierte que “en los últimos años son muchos los artistas que han puesto en cuestión, en crisis, esta idea de un monumento público. Lo que hoy en día se está haciendo evidente – por muchos artistas y escritores – es que un monumento es siempre un monumento al poder, al ostracismo y a la fe ciega”. (Guibaut: 2009, 43).

A partir de la década del treinta inicia con el movimiento Bachué una nueva reflexión encaminadas hacia el rechazo de la representación propia de las grandilocuencias narrativas de la clase burguesa al abrirse una nueva concepción de los temas coligados a la identidad nacional, tomándose distancia de los signos densos asociados al discurso hegemónico estatal y eclesiástico de principios del siglo XX.

Igualmente, el nuevo arte monumental dignifica la imagen de los imaginarios populares ligados a los mitos de la selva, ilustrándose una estética primitiva que colinda con la posibilidad de incluir los valores culturales propios de las comunidades campesinas, que distan por completo de los mitos heroicos impuestos por la clase burguesa, generándose una primera fisura con respecto al modelo endogámico de la memoria - nación ante el reconocimiento y la reivindicación de otros pasados vedados dentro del discurso legitimador de la historia.

El arte adquiere un compromiso social mediante la inclusión de obreros, campesinos, barequeras y huaqueros dentro de la visualidad memorial de la ciudad

como registros de una narración cultural y política que da cuenta del pluralismo identitario de la Nación. Las luchas indígenas y obreras por su emancipación colonial vienen a ser tratadas dentro del arte como un testimonio que busca re-construir el pasado histórico de la Nación.

Reactivación y apertura exogámica de la memoria
La inscripción de Medellín dentro de los procesos de modernización llevó inevitablemente a la ruptura con el pasado unificado y homogéneo instaurado por la historia. La situación de la memoria – historia eclosiona como resultado de su singularidad restringida que entra en tensión con el advenimiento y producción de diversas memorias ligadas a unos signos estacionales.

Precisamente, dentro del Encuentro Internacional de Medellín 2011, el artista Pep Dardanyà presentó su proyecto La memoria reciclada, una re-construcción del pasado y la memoria de Moravia desde las voces de la comunidad. Mediante la selección de doce de los momentos más significativos de la historia del barrio, elegidos consensualmente por los líderes comunitarios, se procedió a la re – presentación de dichos sucesos a través de 12 registros fotográficos que simulaban los eventos pasados desde una nueva lectura para su proyección en el presente.

Ya no se trata de perennizar las memorias en el monumento tradicional anclado al espacio y el tiempo; por el contrario, se asiste a una nueva concreción de lo monumental negando la eficacia formal y material de la obra de arte por la apertura de prácticas artísticas de carácter procesual que generen lazos comunicacionales con la sociedad. Con La memoria reciclada se asiste a una especie de vaciamiento ideológico dentro del arte como resultado de la proliferación de memorias y de identidades locales que los definen como comunidad.

A diferencia de la estatutaria decimonónica y el monumento conmemorativo, no se pretende establecer una imposición generalizada a partir de la constitución

de un sentido simbólico y alegórico jerarquizado; por el contrario, se establecen relaciones horizontales de comunicabilidad entre el artista, la obra de arte y la comunidad. Por ende, la memoria se concibe como un proceso inacabado que está en constante transformación.

El proyecto ‘Contando con nosotros’ es importante en tanto que cuestiona y activa las memorias ligadas a otros espacios de la ciudad, aquéllas que no se conmemoran institucionalmente. Es así como se procede a la intervención de las terrazas de algunas viviendas de Santo Domingo Savio, Popular 1, Popular 2, Granizal y Nuevo Horizonte con el fin de generar unos documentos visuales que den cuenta sobre las memorias particulares de los habitantes del sector.

Ya no se trata de petrificar ni monumentalizar el pasado como implantación del orden; por el contrario, se admite el pluralismo y la apropiación de las memorias dentro del presente como dispositivo transmisible dentro de la comunidad.

Finalmente, el poder descentralizador de la memoria también se encuentra adscrito a la apertura de los medios de comunicación como nuevos generadores de producción simbólica identitaria y cultural. Ante la imposibilidad de establecer una sola memoria colectiva que defina la unidad del territorio de la ciudad, del departamento y del país, los lugares de la memoria develados durante el desarrollo de esta investigación demuestran el carácter contingente y fragmentario de la memoria.

El tránsito de una historia nacional inscrita dentro de una memoria oficial y privada hacia la construcción de una memoria nacional compuesta de varios pasados diversos y dispersos es lo que permite establecer una nueva etapa de reivindicación patrimonial y, por ende, un deber que toda sociedad debe tener en el presente con respecto a su pasado.

*Es una ciudad extraña, porque cuanto más feo el tiempo,
más hermosa la ciudad. Y el más feo de los edificios, es el más
coherente de la ciudad.*

Rem Koolhaas(arquitecto holandés)

Arte In Situ

en la esfera local

Mary Luz Ramírez



Arte comunitario, arte en la comunidad, desarrollo cultural comunitario, estética social o dialógica, arte socialmente comprometido, campo expandido del arte, arte colaborativo, arte relacional, arte in situ. Estos son las denominaciones que desde la década de 1960 se le han asignado al interés por desarrollar prácticas artísticas encaminadas a favorecer una transformación social de la comunidad a través de proyectos colectivos de arte.

El presente ensayo pretende dar una mirada general acerca del arte In Situ, partiendo de unos antecedentes nacionales e internacionales, una definición de lo que para algunos autores es este arte, los elementos que lo constituyen, los roles del artista en la comunidad y a su vez de la comunidad en el proyecto, por último una experiencia de la autora de este texto sobre arte relacional en Medellín.

Antecedentes del Arte In Situ

Desde la década de 1960 en Estados Unidos hay una preocupación de los artistas -y sobre todo aquellos que eran activistas- por realizar un trabajo cultural donde se pudiera involucrar a la comunidad con el fin de legitimar las libertades del individuo, hacer procesos de creación enmarcados en una realidad propia, la construcción de una voluntad y de un proyecto de comunidad. El campo de interacción de los artistas con el colectivo social tenía características relacionadas con el compromiso, la responsabilidad y el servicio mutuo, donde el arte era entonces entendido como una herramienta de transformación social.

En la década de 1970 el artista Joseph Beuys, por medio de sus obras, abre el campo de acción de los artistas y con ello les asigna un nuevo rol dentro de la comunidad cuando “vincula el papel del artista en la sociedad contemporánea con la figura del chamán (...) se abre la perspectiva de una obra de arte total, en la cual todo hombre es un artista”(Fernández, 2006). Durante los procesos artísticos del arte relacional, el papel actual de la comunidad y de los sujetos inscritos en ella, es precisamente éste, ser un artista.

Fue a finales de los años 80 en Nueva York cuando Group Material con un debate sobre la participación y la construcción del espacio público plantean con “el título de Participación Cultural, cómo los artistas pueden involucrar a ciudadanos o construir espacios participativos, cuyas prácticas trascienden a un ámbito público de interés compartido” (Parramón, 2003). En este punto, este grupo abre el campo de acción de los artistas, cuando sitúa a los espacios públicos como aquellos lugares donde los sujetos pueden interactuar, discutir, socializar y crear procesos para su legitimación y visibilización en la sociedad.

Ya en los años 90, el proceso de liberación de la escultura al ámbito público, expande todo el campo del arte y en general del sector creativo. En el caso de Colombia, este campo expandido -sobre todo en el sector creativo- se evidencia por el interés de los artistas en la dimensión sociocultural, donde ellos pueden proponer y realizar proyectos con el fin de mejorar sus propias comunidades. Con los discursos artísticos transversales, otros profesionales entran a apoyar el trabajo iniciado por los artistas, es el caso de profesores, antropólogos, sociólogos, intelectuales y urbanistas que en palabras de TRANSDUCTORES¹, son considerados trabajadores culturales e intelectuales transformativos. (Rodrigo, 2010). Sin embargo, los artistas en estas comunidades realizan un trabajo

¹TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales es un proyecto cultural en el que se articulan las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos interdisciplinarios. En MD11 Enseñar y Aprender, Lugares del Conocimiento en el Arte. Medellín, 2011. (Rodrigo & Collados, 2012).

de gestión cultural, de pedagogía y en ocasiones de trabajo social. Las obras de arte e investigación colectiva, tocan otras dimensiones sociales relacionadas con la memoria e historia, la sociedad y la ecología, también abordando temas vinculados a la política y la economía.

Sin embargo, en el arte colombiano, esta preocupación e interés por el trabajo en comunidad, o al menos por la situación sociocultural del país, no es un tema que se plantea en la década de 1990. A partir del segundo tercio del siglo XX, algunos artistas en sus obras abordaron el tema de la violencia en Colombia; pero es en los años 60 –como sucedió también en otros países- que los artistas se preguntan por las problemáticas nacionales de la sociedad. La artista Beatriz González, con sus pinturas pop, es quien abre el planteamiento sobre la función social de arte. (Fernández, 2007).

En adelante, otros artistas proponen y desarrollan proyectos artísticos donde se deja evidencia que en el país ya hay una reflexión sobre el papel que debe comenzar a desempeñar el arte, sobre todo en una época de crisis artística donde la falta de credibilidad en el arte a nivel mundial, le deja solo dos vías a escoger, la primera, la pérdida de su autonomía ya que puede ser solo un elemento de servicio y la segunda “una redefinición de la actividad artística, la posibilidad del trabajo interdisciplinario, la participación en un entorno colaborador” (Parramón, 2003). Una crisis que también se expresa es la polarización en el arte, por un lado un arte que es consecuente con una tradición de lo artístico y en el otro extremo un arte de vanguardia, relacionado con lo no convencional, es decir, un momento en que el arte tradicional es para la burguesía y en sentido contrario un arte contestatario dirigido hacia y por lo popular. Por lo que en palabras de Mangano-Ovalle (1999) en *El Recurso de la Cultura*, se torna necesario “relacionarse con el público, ocuparse de lo social, extender sus parámetros y expandir sus públicos”. (Yúdice, 2002)

Se suman en el proceso de pensar en la situación

sociocultural artistas como Ethel Gilmour, con sus “casi” cuentos infantiles donde muestra la realidad social; estas obras parecen haber sido hechas por los “artistas de la comunidad”, ya que tienen gran similitud con las imágenes que se exhiben en las muestras artísticas colaborativas, no por su formalismo, sino porque están cargadas de profundo simbolismo. Este corto recorrido, lleva nuevamente a la década de los 90, donde hay un “esfuerzo por recuperar el soporte social, porque (...) ningún proceso artístico puede sobrevivir sin la resonancia de la sociedad” (Fernández, 2007), más aún en una época antecedida por una década de pérdida de valores de la sociedad, como lo fueron los años 80. Surge entonces, la necesidad de una nueva perspectiva antropológica desde la reflexión, de hecho ante la situación del país, hay una gran variedad de elementos a considerar. Aquí se demuestra, como los artistas ante la crisis del arte, toman la vía de la redefinición de los procesos culturales orientados al arte relacional, como un mecanismo de cambio social.

Otros artistas continuaron en los años posteriores en esta dirección. Cabe destacar entre ellos el trabajo de Miguel Ángel Rojas, que desde la subjetividad hace una investigación de la realidad social, los problemas de la sociedad contemporánea, haciendo un compromiso con la vida real; José Alejandro Restrepo, que con sus obras muestra esta nueva percepción de estética social, con gran sensibilidad aborda problemáticas como el desplazamiento que encarna una de las realidades del país; Doris Salcedo, quien retoma el tema de la violencia, desde el artificio de la memoria, toma elementos de esas otras voces que son las víctimas indirectas del conflicto armado del país.

Es el artista antioqueño Fredy Serna, quien de hecho toma como proceso artístico el arte relacional, trabajando las problemáticas sociales directamente con la sociedad, ya que trabaja con jóvenes de su barrio, en una tarea estética y pedagógica que repercute directamente en un cambio social, un fortalecimiento cultural y un oxigenado papel del artista. (Fernández, 2007). Por otro lado, a estas prácticas artísticas desarrolla-

das por Serna, se unen otra gran cantidad de grupos culturales que proceden de las comunas populares de Medellín, que desde otras miradas muestran la cultura, desarrollando novedosas formas de participación en el arte, enfocadas también a la creación, pedagogía e interacción social.

Una aproximación al concepto del Arte In Situ

Para comenzar a definir el concepto de arte In situ, es necesario mencionar primero la finalidad del arte público, ya que el arte colaborativo se sale del ámbito privado, para ser transferido a la comunidad. Intervenir, incidir o interactuar son vistos como sinónimos de las acciones a realizar en el entorno público, sin embargo hablar de arte público, es un hecho desfasado, porque en la actualidad todo el arte es público, puesto que el propósito del arte es precisamente interactuar e intercambiar con el espectador. El espacio público, es un lugar tejido por niveles que se interrelacionan, es un espacio de consenso y raciocinio, pero principalmente es público porque esta lejos del ambiente de élite como lo son algunas instituciones culturales.

Se llama arte colaborativo “al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir libera una obra de arte”. (Claramonte & Rodrigo, 2008). En el arte In Situ es una premisa abordar una situación del contexto y relacionada con la comunidad o con el colectivo donde se va a intervenir con los procesos artísticos; en estas acciones es imprescindible la participación de la comunidad en todas las etapas del proceso. También se trata del triunfo sobre los espacios públicos como lugar para visibilizar a los sujetos, caracterizado por un puente dialógico que conecta a las comunidades entre sí y con la plena convicción de generar procesos de reconstrucción del tejido social que estos lazos conllevan.

El arte colaborativo es un trabajo constante con la otredad, con el reconocimiento desde el sujeto y su comunidad, y “bajo la perspectiva de las prácticas

colaborativas nos preguntamos por el tipo de imaginarios, relaciones, discursos que se establecen, y con qué personas se trabaja y se gestiona el proyecto” (Rodrigo, 2010b). No obstante, se trata también de reconocer la identidad, la representación y la memoria. La contextualización de las prácticas artísticas desencadena unas condiciones aptas para la creación y suministro de símbolos, reconfiguraciones y discursos.

Un objetivo del arte In Situ es acercar a la comunidad a un bienestar más allá del espectáculo o el entretenimiento. Este bienestar se logra mediante experiencias estéticas significativas, éstas a su vez son elementos orgánicos que se reproducen, -si es que realmente fue significativo-también funciona como elemento articulador que hace que la comunidad fluya y se colectivice, en unos espacios de pertenencia que se vuelven simbólicos. La experiencia significativa es relacional porque va más allá que un simple espectáculo simbólico, además porque brinda la posibilidad de cambiar la configuración de un espacio público en forma colectiva, al lograr esto se genera una liberación o se concretan las estrategias de transformación social, que es en esencia la práctica colaborativa.

La meta del arte relacional es entonces, crear el proceso colectivo de promover esta construcción de manera modal en diferentes situaciones, de modo que sean los colectivos los que construyan sus propias estructuras de producción, distribución y dispersación de la experiencia ([y lo interesante]) radica en producir esos caminos o canales para la continua articulación de la experiencia, comprendida esta como un elemento orgánico y vivo, que se relaciona en múltiples capas, ya que en su emergencia modal es apropiable en otras situaciones y con ello modificada, y puesta de nuevo en marcha por otras personas. (Claramonte & Rodrigo, 2008).

Un valor de la experiencia del arte colaborativo es el efecto que produce en el sujeto y en la comunidad que la experimenta, no solo los inmediatos sino los que se perciben a largo plazo; sin embargo el valor más significativo es que la comunidad tenga la capacidad de relacionar esta experiencia y sus logros con otras experiencias y situaciones venideras, con el fin de

enriquecer los imaginarios colectivos y sus perspectivas. De no cumplirse las circunstancias que posibiliten el fin del arte relacional, tendría lugar el temor del crecimiento de la desconfianza y la apatía sobre la institución del arte.

Laboratorios

Es la herramienta primordial para el desarrollo de los procesos del arte colaborativo. Desde la visión científica un laboratorio es aquel lugar con la dotación necesaria para la investigación, la exploración, la práctica y donde se genera un nuevo conocimiento. En el arte relacional, el laboratorio es el espacio donde se explora, se colabora, se problematiza algún asunto global o local, se funde el arte con el proceso de la vida. La dotación del laboratorio entonces, es el capital humano formado por los artistas y los sujetos inscritos en la comunidad donde se va a realizar el proyecto In Situ.

Los experimentos que dentro de los laboratorios socio artísticos se realizan, -denominado así por el proyecto DESEARTE PAZ²-van dirigidos a eliminar el bloqueo que las mismas instituciones políticas y culturales se originan entre el arte y la comunidad, de tal manera que se pueda generar a modo de metáfora un antídoto contra la inconsciencia acerca de las problemáticas sociales que afectan una comunidad.

Roles en el arte colaborativo

En el desarrollo de las prácticas artísticas del arte In Situ, es relevante identificar los papeles que desempeñan los artistas y la comunidad dentro del trabajo colaborativo.

Los artistas. Durante el proceso del arte relacional, los artistas tienen diferentes cometidos, uno de ellos es cumplir el rol de ser el mediador cultural en las comunidades donde se desarrollan los procesos co-

²DESEARTE PAZ, Proyecto de Arte Relacional de la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano de Medellín, cuya misión es la construcción de puentes entre los/las artistas y las comunidades, mediante la gestión ética y responsable para implementar el arte contemporáneo como una herramienta de fomento del desarrollo cultural comunitario. (Betancur, 2009).

laborativos, de la mano va el acompañamiento en las reflexiones y construcciones teóricas que se originen dentro de los procesos de investigación en comunidad y los elementos simbólicos de las experiencias de sensibilización. Para ello es necesario que el artista pase una buena temporada con la comunidad, para que pueda conocer su historia y de esta manera acercarse a las conceptualizaciones y materia prima para gestionar su proyecto colaborativo.

Es primordial la responsabilidad del artista y de las prácticas artísticas que genere en la comunidad, la suya, la del otro y en general las de su entorno, ya que es necesario que de este proceso haya una afirmación de la relación sujeto artista-sociedad. (Escobar, 2010). El compromiso, la sensibilidad y la responsabilidad del artista con la comunidad es una forma de garantizar la participación activa y con el mismo grado de compromiso por parte de los sujetos del colectivo, de allí se realizan las obras y el tejido social.

La comunidad. Interactúa en un espacio donde se da un lugar de artista a sujetos que no lo son, pero que sin embargo llevan consigo una gran valija de significaciones y configuraciones sociales. Los sujetos del colectivo no son el público ni cumplen el papel de espectadores, dentro de los procesos de construcción son los co-investigadores de la mano con el artista colaborador. Sin embargo, se trata de un protagonismo que se le asigna a la comunidad, ya que ellos hacen parte de la verdadera participación en el debate y las discusiones que se maquinan durante el proceso de colaboración.

No es un trabajo del artista penetrar en una comunidad como aquel que enseña, ni el de la comunidad cumplir el papel del que aprende, no se trata de que ambas partes se queden en la función de colaborar, es un rol de compañeros, es un trabajo de relaciones, reflexiones, aprendizajes y crecimientos donde se originan negociaciones y una gran variedad de intercambios recíprocos de las dinámicas configuradoras de realidad, investigaciones y nuevos conocimientos, desde el reconocimiento del otro como ser con un gran capital cultural.

Empoderamiento de la comunidad. Las reivindicaciones de la diferencia y la cultura, la inclusión y la cohesión de los sujetos del colectivo son un medio para darle poder a la comunidad, a lo que se denomina empowerment. Se trata de generar estrategias conjuntas para la sobrevivencia por ejemplo la auto sostenibilidad económica³; hay comunidades que este proceso de empoderamiento lo instauran desde la relación de amistad, la recuperación de la convivencia y de la dignidad. (Gaviria, 2010).

Experiencias en comunidad

Una experiencia de arte relacional es la desarrollada con el proyecto Desearte Paz Arte y Escuela, del Centro Colombo Americano. Este proyecto incluye instituciones educativas de la ciudad en sus propuestas, donde intervienen como colaboradores docentes de arte y estudiantes de la media vocacional, ya que la idea es tener una apuesta por creer que entre todos se puede fortalecer la realidad social, ya que el proyecto considera que el verdadero poder está en el capital social y la cohesión se construye desde estos espacios de debate.

Es una experiencia significativa en la medida que constantemente se reconstruyen los lazos de comunicación acerca de la situación actual local, con los artistas pero sobre todo con los jóvenes “es en el aula de clase donde comienza la labor del arte, donde el estudiante y el profesor se preguntan, dialogan y replantean sus ideas (...) el aula de clase, el corredor, el patio del colegio, la galería de arte, son lugares para pensar, lugares para apreciar el arte” (Ramírez, 2009). Mediante la participación en los procesos de sensibilización, descontextualización y multiplicación, los jóvenes son los llamados a realizar una mirada crítica sobre su entorno, ya que son ellos los que deben

³Dado que en las localidades donde se desarrollan los proyectos de arte colaborativos y de intervención urbana son las ciudades del Tercer Mundo, como por ejemplo el sector de Moravia. *Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad*, en sus tres fases –2008, 2009 y 2010–, se estructura conceptualmente a partir de dos ejes discursivos: los imaginarios y las acciones de intervención urbana en las ciudades del Tercer Mundo –teniendo como caso de estudio el barrio Moravia en Medellín. (Uribe, 2010).

continuar el proceso de sensibilización dentro de sus comunidades y a largo plazo con las generaciones venideras.

Es asombroso encontrarse con jóvenes tienen una gran capacidad crítica, que generan propuestas conceptuales y artísticas con el alcance dejar perplejos a muchas personas, que son elocuentes al expresarse y poseen la audacia de comunicar sus ideas, son promotores de la horizontalidad que tanto hablan los adultos en sus discursos, pero además son los protagonistas de dejar experiencias significativas en el recuerdo y el corazón de muchos sujetos; los jóvenes son la comunidad, el colectivo con el que trabaja el arte colaborativo, el aula de clase, el grupo juvenil, la casa de la cultura, son los espacios públicos, que ellos reclaman, que transforman y resignifican. “Los jóvenes con los que compartimos este bello proyecto, tienen esa misma energía y deseo de ser escuchados, de ser reconocidos en sus propuestas y sus ideas, de ser apoyados y asesorados para sentirse que van por buen camino cuando se expresan con su forma de ser tan propia, particular y juvenil, con ideas grandiosas y geniales”. (Ramírez, 2010).

Por medio de los laboratorios socio artísticos, el proyecto Desearte Paz, plantea las problemáticas que ponen a pensar y reflexionar a los jóvenes –a los adultos también- sobre lo que sucede en su entorno, con las jornadas académicas, donde se construyen teóricamente los temas, con el acompañamiento de los artistas en los talleres de sensibilización y producción artística en que participan los estudiantes y con las exposiciones de arte, son los espacios donde los jóvenes realmente se sienten los protagonistas de la reconstrucción del tejido social y sienten el gran compromiso que acarrea ser los detentores de ese poder y ese conocimiento.

Es así como año tras año logra quitar las vendas de los ojos de cada joven, llegar hasta su piel y penetrar en su interior, con temáticas de interés general que no son acogidas por moda sino por necesidad de ser reconocidas, y dirigidas al público juvenil quien tiene el potencial de pensar y continuar haciendo algo por mejorar las situaciones que se están viviendo y padeciendo. “El arte es el reflejo del mundo”, y los jóvenes tienen la difícil misión de cambio, en el sentir de la expresión de Paul Verthoeven “Si el mundo es horrible, el reflejo también lo será”. (Ramírez, 2011).

Referencias bibliográficas

- Betancur, L. (2009). *Currículo Desearte Paz. Líneas de Intervención Pedagógica Arte e Infancia - Arte y Escuela. Una experiencia de formación para niños, niñas, jóvenes y facilitadores/as*. Medellín: Centro Colombo Americano.
- Claramonte, J., & Rodrigo, J. (Mayo de 2008). *Estética y Teoría del Arte*. Recuperado el 15 de Abril de 2012, de <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>
- Escobar, F. (2010). *Prácticas artísticas, pedagogías y comunidades*. Recuperado el 16 de Abril de 2012, de Exsitu/Insitu: <http://exsituinsitumoravia.com/web/>
- Fernández, C. A. (2006). El arte en Antioquia a partir de las Bienales. En S. d. Antioquia, *Apuntes para una historia del Arte Contemporáneo en Antioquia* (Vol. 143, págs. 29-66).
- Fernández, C. A. (2007). *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Gaviria, J. A. (2010). *Una llama de solidaridad*. Recuperado el 16 de Abril de 2012, de Exsitu/Insitu: <http://exsituinsitumoravia.com/web/>
- Parramón, R. (10 de Octubre de 2003). Recuperado el 16 de Abril de 2012, de <http://www.wokitoki.org/wk/199/arte-participacion-y-espacio-publico.html>
- Ramírez, M. L. (2009). Aula de Clase. *Arte y Escuela: De la Mano. Festival de Arte Joven*(1), 7.
- Ramírez, M. L. (2010). Ideas que provienen de nuestros jóvenes: Mucho que ver. (Escuchar, sentir, aprender). *Festival de Arte Joven. Nada que ver*(2), 8, 9.

Ramírez, M. L. (2011). Una experiencia de sensibilización. *Festival de Arte Joven. El Despeluque*(3), 16.

Rodrigo, J. (Abril de 2010). *Educación Artística y prácticas artístico-colaborativas: Territorios de Cruces Transversales*. Recuperado el 12 de Abril de 2012, de TRANSDUCTORES: <http://www.javierrodrigo-montero.blogspot.com/2010/04/educación-artística-y-prácticas.html>

Rodrigo, J. (2010b). Políticas de Colaboración y prácticas culturales: Redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías. En V. Gasteiz, *Inmersiones 2010. Proyecto Amarika y Diputación Foral de Alava*. (págs. 230-249).

Rodrigo, J., & Collados, A. (2012). *Transductores en MDE11 Medellín-Colombia*. Recuperado el 15 de Abril de 2012, de TRANSDUCTORES Pedagogías Colectivas y Políticas Espaciales: <http://transductores.net/>

Uribe, C. (2010). *Exsitu/Insitu: Moravia, prácticas artísticas en comunidad*. Recuperado el 16 de Abril de 2012, de Exsitu/Insitu: <http://exsituinsitumoravia.com/web/>

Yúdice, G. (2002). Producir la economía cultural: El arte colaborativo de Insitu. En *El recurso de la cultura* (1ª ed., págs. 339-391). Barcelona: Gedisa.

Dossier:

Marcel Hénaff. La ciudad que viene

Traducido por Luis Alfonso Paláu



Obertura

Se dice que desde sus naves espaciales, cuando pasan en zona nocturna, los astronautas ven las luces de la tierra como nosotros vemos las estrellas; archipiélagos esplendentes de Europa o de las costas este y oeste de la América del Norte, islas luminosas de las grandes metrópolis de América del sur, de África o de Australia, racimos más apretados de las de Asia, de la India a la China, de Indonesia a Japón. La tierra habitada aparece así como una galaxia urbana; como si el universo estrellado en torno al globo se hubiera proyectado sobre él bajo la especie de las ciudades; como si, en la noche, los humanos le devolvieran al cosmos la imagen de las luces que de él reciben; como si, luego de siglos de civilización técnica, hubiéramos logrado, bajo la forma del espacio construido, hacer del conjunto de nuestros artefactos otra naturaleza; ya no una serie de ciudades-microcosmos sino un mundo construido a la escala misma del planeta.

Pero esta es sólo una imagen, por muy elocuente que sea. Volvamos a tierra. Lo sabemos: 80% de la población de los países industrializados vive de aquí en adelante en ciudades; los otros países siguen la misma tendencia. Sabemos también que en medio siglo no habrá ya casi población propiamente rural. Las estadísticas recientes dan las siguientes cifras: la proporción de la población urbana confundidos todos los países es actualmente de 50% (por tanto

alrededor de 3 mil millones sobre 6); en 1800 era de 8%; en 1900 de 10%; en 1950 pasa a 30%; hay pues más habitantes hoy en las ciudades de los que había en el planeta entero en 1950 (que contaba entonces con 2,5 miles de millones de habitantes); el aumento de la población citadina es actualmente de alrededor de 65 millones por año y, para los tres cuartos, este crecimiento concierne las megalópolis de Asia, de África y de América latina (donde se encuentra más de la mitad de las veinte ciudades más pobladas del mundo). Se estaría tentado a decir: la forma urbana ha triunfado por todas partes. Pero ¿es esta una aseveración pertinente? Esta extensión del espacio construido sólo puede ser considerada como teniendo que ver con la idea de ciudad si aceptamos llamar así a toda aglomeración importante de lugares de habitación asociados a edificios comerciales y administrativos, o a espacios de diversión. ¿Se lo puede decir sin abuso de lenguaje y sin confesar no haber comprendido nada de lo que ha sido la ciudad desde hace milenios, a lo que fue la lógica de su aparición y de su expansión, a lo que ella es sin duda todavía?

La cuestión que se plantea es pues esta: o bien hay efectivamente un devenir-ciudad del conjunto de las civilizaciones y se puede, en este caso, considerar la tierra como un planeta urbano; o bien, el crecimiento del mundo habitado, que forma esos archipiélagos de espacios construidos evocados antes, no tiene nada que ver con la idea de ciudad como totalidad orgánica y como imagen del mundo que ha sido la que hemos conocido desde sus orígenes. Si tal fuera claramente el caso, se necesitaría entonces medir la paradoja: *es en momentos en que nos parece que el mundo se vuelve ciudad cuando precisamente la ciudad deja de ser un mundo*. En suma, o bien la idea de ciudad se ha extendido al mundo en su conjunto y a modelizado su organización y su imagen; o bien ella se ha disuelto a pesar –o incluso en razón– de la extensión del espacio construido. En tal caso, dos hipótesis habría que encarar: o esta disolución debe ser comprendida como el comienzo de una evolución caótica, de una pérdida de todo proyecto arquitectónico y de toda exigencia de

organización del espacio urbano (esta sería la constatación de un fracaso irremediable), o bien se trata de la entrada en un nuevo paradigma que queda por evidenciar. Se lo ve: lo que se juega en estas cuestiones es considerable no solamente como comprensión de las evoluciones en curso, sino como reflexión que pueda de ahora en adelante determinar políticas de urbanismo y decisiones sobre la disposición del espacio construido.

Para aportar elementos de respuesta a estas complejas cuestiones propongo en este corto ensayo la siguiente aproximación:

1. Para comenzar intento analizar el modelo de la ciudad como *mundo*, es decir de la ciudad en tanto que ella ha sido concebida, desde sus diversos orígenes en numerosas culturas, como *monumento*; como un vasto conjunto construido o, más aún, como una totalidad arquitectónica que se quería considerar imagen del cosmos; pero esto supone –y se lo olvida con mucha frecuencia– que este conjunto original sea concebido no solamente como *monumento* sino también como *máquina* (que produce, administra, organiza, transforma), y finalmente como *red* (con sus ejes de vialidad, sus dispositivos de circulación de las personas, sus medios de transporte de materiales o de flujos de energía; sus lugares de intercambio de mensajes y de bienes). Estas dos últimas dimensiones –*máquina*, *red*– se han vuelto en la actualidad cada vez más evidentes, pero ellas existían plenamente desde el comienzo.
2. Luego, yo confrontaría el resultado de esta pesquisa con el concepto de *espacio público*, comprendido ante todo en un sentido muy amplio. Entendemos por ello que, en el lugar urbano, por su visibilidad y por su función oficial, ciertos edificios (palacios principescos, edificios administrativos, fortalezas, templos) se distinguen claramente de las moradas privadas y de los lugares de actividades individuales. A esta concepción se le podrá oponer otra, central en la tradición occidental, según la cual la fórmula “espacio público” indica ante todo una

esfera de información abierta y de debates libres cuya expresión institucional es la asamblea elegida que decide a la vista de todas las leyes de la Ciudad, las formas de su justicia, de sus decisiones de guerra y de paz. Tal era en sustancia el modelo griego –al menos en su ideal– del que aún se reclaman las democracias occidentales, y del que el espacio urbano daba y ofrece aún constante testimonio. Habrá lugar sin embargo para preguntarse si este concepto de espacio público puede ser o no aplicado o atribuido tal cual a otras civilizaciones, y ser asociado a la visibilidad monumental de los antiguos reinos del Medio Oriente, de India o de China, o de los Estados que les han sucedido. Nada de esto es seguro. Será esencial a propósito de la ciudad evidenciar otro nivel de la experiencia social, más informal y más cotidiano, y por ello mismo sin duda más universal: el de la *esfera común* que yo propondré que se lo comprenda como un orden estrictamente local de relaciones ciudadinas –primero las de vecindad–, ya sean ellas aleatorias u organizadas, marcadas por variedades de actitud que conciernen las civilidades o los modos de vida ligados a las relaciones entre sexos, generaciones, profesiones, a ciertos usos de la lengua, a formas religiosas ligadas también a es-cogencias alimenticias, de vestidos u otras expresiones de particularidades. Se trata pues de un orden vernáculo cuyas prácticas conocen diferencias de expresión notables según las ciudades y los barrios, o incluso considerables según las culturas. Nos parecerá esencial en todo caso, para comprender las evoluciones en curso, salir de la sola oposición público/privado. El *espacio común* –cuyo emblema bien podría ser la calle– no está simplemente entre los dos. Los atraviesa y los sustenta. Incluso es diferente de lo que se llama lo social o también la sociedad civil. Su relación muy distante con las instituciones políticas –en algunas tradiciones más que en otras– puede invitar a concebirlo como la manifestación de un rechazo de todo espacio público o de una prudente indiferencia a su respecto. Pero esto sería concebirlo como la expresión de una carencia, lo que no es cierto. No es ni de lo priva-

do ampliado ni de lo público disminuido. Tiene que ver sin ninguna duda con la especificidad del lugar urbano en tanto que lugar donde la *diversidad humana* encuentra más que en cualquier otra parte la suerte de ser reconocida y valorizada. De pronto, es el espacio público mismo el que debe ser repensado. Ahora bien, es precisamente este concepto, en su acepción canónica en Occidente, el que pone a prueba y tiende a refundir el nuevo dispositivo planetario de las redes de información y de intervención en las cuales están agarradas las ciudades modernas; y todo esto en el movimiento mismo por el cual ese dispositivo cuestiona la disposición del espacio construido.

Al término de esta doble averiguación, quizás será posible proponer una respuesta –al menos parcial– a la cuestión inicial sobre la permanencia o la desaparición del modelo urbano clásico (suponiendo que este término pueda aplicarse a civilizaciones muy diferentes); y así poder o no encarar la emergencia de un nuevo paradigma que nos permitiría descifrar las mutaciones en curso y las evoluciones que hay que asumir; finalmente, enfrentar *la ciudad que viene*.

Anotaciones para concluir

Habitar la ciudad, habitar el mundo

Necesitamos regresar a nuestras primeras sorpresas, preguntarnos una vez más lo que ha podido (hace ya más de diez milenios) empujar a los grupos humanos a dotarse de lugares de habitación no solamente más densamente poblados que los pueblos, sino comportando edificaciones oficiales que confirieran a esos conjuntos construidos un carácter monumental. En breve: a construir ciudades. Ahora bien, esta realización suponía trabajo explotado, a veces avasallado, y consagraba jerarquías probablemente desconocidas en las épocas precedentes. ¿Era tan deseable? Se conoce el papel esencial que jugó la aparición de la agricultura en esta mutación. ¿Habría podido la humanidad entonces inventar otra solución? ¿Realizar otro modo de vivir juntos? ¿Cómo comprender el

gesto mismo de edificar? Se puede, como nos invita Heidegger, presuponer una articulación fundamental entre construir, habitar y pensar¹. Pero no podríamos en este caso ni contentarnos con privilegiar –así como lo hace Heidegger– como única referencia del construir, la morada campesina aislada al borde del bosque, ni satisfacernos con evocar la ciudad bajo el único ángulo de la crisis de alojamiento. Sería necesario que la relación de los tres términos –construir, habitar y pensar– fuera profundizada a propósito de la emergencia misma de las ciudades. Estas no conciernen tanto nuestra vida sobre la tierra y nuestro modo de ser en el mundo. Sino más aún: por su monumentalidad la ciudad manifiesta una relación particular del construir con la gloria y la grandeza del habitar. Esta exigencia es sin duda tan inseparable de un deseo de ciudad como la que se siente en la experiencia de estarse acercando a la morada. En esto estriba que habitar la ciudad es habitar el mundo pero de una manera completamente distinta que en la casa en el flanco de la montaña. Es habitar el mundo porque, por obra del construir que reúne una comunidad de humanos, es el mundo el que es llevado y recogido en los muros de la ciudad: el cielo y la tierra, los dioses y los hombres. Todas las civilizaciones así lo han comprendido. El monumento debía ante todo celebrar esta dignidad y esa fue constantemente la tarea de la arquitectura: renovar su afirmación. Esta tarea permanece entera incluso en la actualidad. Ninguna lógica de red la hará desaparecer. Cuando uno se refiere al célebre texto de Hugo: “Esto matará a aquello, el libro matará al edificio”², generalmente se olvida mencionar esa otra aserción del poeta: “se requieren monumentos para las ciudades del hombre, si no ¿dónde estaría la diferencia entre una ciudad y un hormiguero?”³. La constante creatividad de la arquitectura de nuestra época (y sin desdén por las hormigas) nos confirma que esta exigencia sigue estando en el corazón de la

¹Martin Heidegger. “Construir, habitar, pensar” in *Conferencias y artículos*. Madrid: del Serbal, 2003.

²Victor Hugo. *Nuestra Señora de París*. Barcelona: Bruguera, 1970. pp. 183-197.

³V. Hugo. *Literatura y filosofía mezcladas* (1834). París: Laffont, 1985, p. 130.

ciudad que esperamos. ¿Cuál es ella? Es necesario que retomemos por última vez la cuestión que plantea nuestro tiempo.

El lugar de la vida compartida

Al comienzo nos preguntábamos: ¿asistimos al final de la ciudad, mientras que la forma urbana está camino de imponerse como modo de hábitat, en el planeta entero? Pero más bien que la ciudad, ha sido necesario admitir que se trataba de acá en adelante, y cada vez más, de un archipiélago mundial de *zonas habitadas* o de *módulos* urbanos donde no parece necesario mantener la fuerte presencia de un lugar arquitectónico privilegiado (centrado, imponente, ofrecido ante todo a la mirada). ¿Será preciso deplorarlo y constatar el fracaso de nuestra antigua civilización urbana? O bien, no es más bien urgente comprender que son la finalidades de la ciudad tradicional las que han desaparecido. La expansión del modelo de red y de las comunicaciones a distancia que nos abren nuevas oportunidades ¿debe ser la aceptación de una *comunidad de los cuerpos ausentes*? Nuestra respuesta, a partir del análisis del espacio común, es claramente ¡no!; importa pues, más que nunca, repensar el urbanismo y la arquitectura; volverse a preguntar qué sentido darle al *espacio construido* para poder articular de manera no solamente sensata sino *sensible* las funciones sociales y las formas arquitectónicas en la ciudad de hoy, es decir en un espacio cada vez menos dependiente de la presencia inmediata de los cuerpos, donde sin embargo los cuerpos existen, sienten, no menos que en los tiempos de las antiguas ciudades sumerias, griegas, incas, indias o romanas, pero deben expresarlo de forma completamente distinta. ¿Cómo pensar el espacio construido para hacer posible la vida común y pensarlo como espacio público de la época de la informática? Tal es el desafío.

La cuestión es entonces saber cómo, a partir del desarrollo del espacio virtual, mantener un espacio concreto para los cuerpos, un espacio de habitación, de relaciones –institucionales y personales– y finalmente

cómo reinventar la *calle* y la *plaza*; cómo manifestar signos *públicos*, es decir *visibles*, de una identidad urbana, al mismo tiempo que se comprende que las nuevas tecnologías de comunicación (que redefinen nuestro acceso a la información, nuestra repartición de los saberes y nuestros medios de actuar) modifican igualmente, y de forma radical, nuestra relación con el medio físico, con los otros humanos, con las otras culturas, y cambian por consiguiente nuestra percepción global del espacio y del tiempo, así como modifican nuestro sentido de la vida común. Percibir el movimiento que, a nuestros ojos, va de lo *monumental* a lo *virtual* en la ciudad que viene, será sin duda comprender una de las mayores transformaciones de nuestro tiempo. Pero quizás más esencialmente, lo que debemos aprender o reaprender es el movimiento que va de lo *virtual* a lo *corporal*. Nunca una imagen de síntesis abolirá un cuerpo de carne. Nunca una red de relaciones sustituirá la palabra que yo le dirijo al ser que me es más próximo, así como al recién llegado. Además es necesario comprender que esto no se juega simplemente en un cara-a-cara de sujetos puros; esto se juega en el lugar donde yo hablo una lengua, donde a menudo escucho varias, donde tengo mis recorridos y mis puntos de referencia, donde heredo un arte de vivir y descubro otros, donde soy hombre o mujer, donde tengo un trabajo (y donde a veces busco uno), donde pertenezco a una generación, donde dialogo poco o mucho con mis vecinos, donde conocen a menudo mi profesión, mi familia, mis orígenes, donde los padres establecen lazos originales entre ellos por la mediación de los niños que van a la misma escuela. Cada ciudadano es este ramo de experiencias singulares en el campo de la vida común. Tal es el nicho eco-urbano de las relaciones, por todas partes por donde la ciudad ha conservado una vida de barrio; en suma, por todas partes por donde ella aún es una ciudad, por todas partes por donde sigue siendo un lugar *habitable* y nos da la certeza de que es nuestro lugar de residencia sobre la tierra. La utopía no es el hecho de una arquitectura que repartiría con claridad los espacios y donde todas las funciones útiles estarían aseguradas sin dificultad; la utopía sería más bien lo que, en Occidente y otros

lugares, fue mucho tiempo nuestro real cotidiano: un lugar donde uno se habla, donde uno se mira, donde uno se respeta, donde uno se querella, donde se ofrece asistencia en caso de necesidad, donde uno se encuentra sin reloj ni calendario. Tranquileémonos; esta utopía existe, pues tal es todavía el modo de vida de miles de millones de humanos, vida de la que ya casi no tenemos idea en nuestras metrópolis desarrolladas.

Ya se sabía: “Ya no hay islas”⁴. Algunos dirán: sólo queda una, nuestro propio planeta; lo que supone que se la está viendo de lejos. Pero a la distancia conveniente, la de los vecindarios y de los encuentros, la de los recorridos cotidianos y de los usos, lo que vemos y experimentamos es un archipiélago de lugares que nos obstinamos en llamar la ciudad. Pues queremos que esa palabra permanezca. Y si, en estos diversos lugares, la ciudad resiste y existe, no es porque solamente apreciemos lo que responde a nuestras necesidades (comercios, servicios, esparcimientos, transportes) sino aquello que además nos hace felices de habitar allí, trabajar acá, interactuar aquí, caminar por allá, ver nuestros amigos, sentir las otras presencias, cruzar rostros desconocidos, por que podemos a veces ver realizada, en la cualidad de la arquitectura, la idea misma de ciudad habiendo sobrevivido a sus metamorfosis; un bien común que nos es querido de un modo totalmente desinteresado, un espacio construido para todos, para nuestros sentidos, para nuestros ojos, para esta exigencia y ese placer experimentados de ser aquí ciudadanos así como de ser también ciudadano. Pero además de esta satisfacción, la ciudad *en su forma visible*, por la disposición de sus espacios, por la inteligencia de su construcción, puede procurarnos un orgullo de vivir-juntos tan viejo e inalterable, como el que podía hacer que nacieran las más antiguas ciudades, tan viva como la espera (que ha permanecido intacta) de hacer admirable y deseable el lugar de nuestras vidas compartidas.

El presente ensayo es la versión revisada, corregida y ampliada de un texto inicialmente publicado en la re-

⁴Albert Camus. *Actuales*. París: Gallimard, 1950, p. 160.

vista Zinbun, n° 36, 2002, de la universidad de Kyôto, retomado bajo una forma más corta en Esprit, n° 303, marzo-abril de 2004.

Bibliografía

Arendt, Hannah (1958), *Condición del hombre moderno*. Barcelona: Paidós, 2002.

Balazs, Étienne. *La Burocracia celeste*. Barcelona: Barral, 1974.

Berque, Augustin. *Del gesto a la ciudad*. París: Gallimard, 1993.

Blumenberg, Hans. *La legitimidad de los tiempos modernos*. Valencia: Pretextos, 2008.

Boudon, Philippe. *Sobre el espacio arquitectónico. Ensayo de una epistemología de la arquitectura*, México: UNAM, s/f

Braudel, Fernand. *Civilización material, economía y capitalismo*. Madrid: Alianza, 1984.

Castels, Manuel. *La sociedad de las redes*, 3 vol. París: Fayard, 1996-2001.

Cerdà, Idelfonso (1867). *Teoría general de la urbanización*, Madrid, 1968.

Conein, Bernard. *Los sentidos sociales*. París: Economica, 2006.

Choay, Françoise (1965). *el Urbanismo, utopía y realidades*. Barcelona: Lumen, 1970.

Damisch, Hubert. *el Origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.

Davis, Mike (1990). *La ciudad de cuarzo*. Madrid: Lengua de trapo, 2003.

Descola, Philippe (2005). *al otro lado naturaleza y cultura*, tr. Paláu, Medellín: abril de 2010 – junio de 2011.

Detienne, Marcel (1967). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid: Taurus, 1983.

Detienne, Marcel (ed.) *Quién quiere tomar la palabra*, París: Seuil, 2003.

Duby, Georges (ed.). *Histoire de la France urbaine*. “Preface”. París: Seuil, 1979. <”Francia rural, Francia urbana: confrontación”, tr. María Cecilia Gómez B. *Sociología 21*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, julio 1998.>.

Gabriel Dupuy. *El urbanismo de las redes*. Barcelona: Oikos-Tau, 1997.

Engels, Federico (1845). *La situación de las clases trabajadoras en Inglaterra*. Buenos Aires: Futuro, 1965.

Finley, Moses I. (1973). *La economía de la antigüedad*, México: Fondo de cultura económica, 1975.

Finley, Moses I. (1970). *Grecia primitiva. La Edad de bronce y la Era Arcaica*, Buenos Aires: Eudeba, 1987.

Giedion, Siegfried (1941). *Espacio, tiempo, arquitectura*. Buenos Aires: Revertes, 2009.

Ginzburg, Carlo. *Las batallas nocturnas. Hechicería y rituales agrarios en los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Península, 2003.

Goffman, Erwin (1967). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

Goffman, Erwin (1959). *la Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

Granet, Marcel. *La civilización china*. México: UTEHA, 1959.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gil, 1981.

Havelock, Eric. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1996.

Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar” in *Conferencias y artículos*. Madrid: del Serbal, 2003.

Homo, Léo. *Roma imperial y urbanismo en la antigüedad*. México: UTEHA, 1951.

Jacobs, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades norteamericanas*. Madrid: Península, 1973.

Le Goff, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1986.

Le Goff, Jacques (1977). *Tiempo, trabajo, cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983.

Le Goff, Jacques (1982). *La civilización del Occidente medieval.pdf* Barcelona: Paidos, 1999.

Lévi-Strauss. *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba, 1970.

Margueron, Jean-Claude (2002). *Los mesopotámicos*. Fuenlabrada: Cátedra.

- Mongin, Olivier (2005), *La condición urbana, la ciudad a la hora de la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Mumford, Lewis (1961). *La ciudad en su historia; sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito, 1966.
- Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: G. Gili, 1979.
- Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Barcelona: la Piqueta, 1986.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquet, 1999.
- Parrochia, Daniel (1993). *Filosofía de las redes*, tr. Paláu. Medellín: agosto 2010 – abril 2011.
- Pirenne, Henri (1927), *las Ciudades en la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1972.
- Sassen, Saskia (1991). *La ciudad global*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Sennett, Richard (1977). *el Declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- Serres, Michel. *Hermes IV: la Distribución* (1977). Traducido por Luis Alfonso Paláu Castaño para el Seminario: “de los Libros de Fundaciones a los del Gran Relato; Cuarta lectura de Michel Serres”. Universidad de Antioquia, Instituto de filosofía. Medellín, Septiembre de 2007.
- Serres, Michel. *Hermes V: el Paso del noroeste* (1980). Barcelona: Debate, 1991.
- Serres, Michel. *Atlas* (1994). Madrid: Cátedra, 1995.
- Veltz, Pierre (1996). *Mundialización, ciudades y territorios. La economía de archipiélago*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Wallerstein, Immanuel. *Capitalismo y economía-mundo*. El moderno sistema mundial, Madrid/México: Siglo XXI, 1979, 1984 & 1998.
- Weber, Max. *Economía y sociedad*. México: Fondo de cultura económica, 1964.

*Comer bien, dormir bien, ir donde se desea, permanecer donde
interese, no quejarse nunca y, sobre todo, huir como de la peste
de los principales monumentos de la ciudad.*

Jules Renard (Crítico literario y dramático, poeta y narrador francés)

Performance “Vadear”

Colectivo artístico El cuerpo habla

Angela María Chaverra Brand



“La performance ha sido un catalizador poderoso en la historia del arte del siglo XX no sólo porque ha subvertido las convenciones formales y las premisas racionales del arte modernista sino también porque ha agudizado nuestra conciencia del papel social del arte y a veces ha servido como vehículo del cambio social, como medios de apropiarse del poder social y político.”¹

“Vadear” según el diccionario de la Real Academia Española, significa pasar un río u otra corriente de agua profunda por el vado o cualquier otro sitio donde se pueda hacer pie. || 2. p. us. Vencer una grave dificultad. || 3. p. us. Tantear o inquirir el ánimo de alguien. || 4. prnl. Manejarse, portarse, conducirse y fue el nombre de la propuesta artística que el colectivo “El cuerpo habla” presentó en la ciudad de Medellín en noviembre del año pasado y en San José de Costa Rica en marzo de 2012. Se propuso este nombre porque sugería desde su variedad de significados, una multiplicidad que se aplicaba al hecho artístico que presentábamos; el infinitivo lo desligaba de cualquier subjetivación o adjetivación; el hecho de ser un concepto poco conocido dentro de nuestra comunidad, le permitía que se recreara en las asociaciones que cada uno de los vadeantes y espectadores realizara y creaba una sonoridad que lo ligaba al nomadismo. Un

¹SCHECHNER, Richard Performance. Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Secretaría de extensión universitaria y bienestar estudiantil, 2000. Página 152.

verbo que podía ser trabajado desde diferentes perspectivas.

La idea se gesta en la invitación de muchos artistas, entre ellos Consuelo Pabón y María Teresa Hincapié de crear actos de resistencia, fábulas que involucraran a la sociedad, la escasez de referentes en Medellín de trabajos de este tipo y la necesidad de indagar por problemáticas de la ciudad, la urgencia de crear acontecimientos que motiven la reflexión social y dejen de lado el espacio sacralizado del arte, lo lleven a la calle, ritualicen los escenarios que han forjado las dinámicas sociales y se evidencien a través de puestas en escena, las cicatrices, las huellas y las consecuencias que los actos comunitarios producen en los cuerpos y ciudades, en el que por exceso u omisión, todos son partícipes.

Estas y otras consideraciones impulsaron un proyecto que emergió de la experiencia de dos investigaciones realizadas por el colectivo: “El cuerpo habla: el cuerpo en el arte y el arte en el cuerpo” y “Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad” y la necesidad de vincular la teoría a la práctica a través de un laboratorio permanente y de una serie de experimentaciones que derivaron en productos artísticos como: “Espejito-espejito”, “Re-velar”, “Derretar”, “Y la ciudad se hizo carne”, “Estrías” y “Rodar por la vida”; esta última recibió el primer premio en el “Festival deperformance de la comuna 4 en el año 2009” y fue el detonante de “Vadear”. “Rodar por la vida” mostró el acto de rodar de 11 jóvenes, por un espacio determinado durante un lapso considerable de tiempo. Uno de los jurados consideraron que este ejercicio...:

“Se nutre de la tradición del teatro pobre de Grotowski y el teatro antropológico de Eugenio Barba En el que no se olvida ningún detalle de su puesta en escena, dando valor a materiales mínimos y sin alterar el ritmo lento y pausado de su acción durante todo el tiempo de su presentación y mantener al público y a los vecinos del sector, interesados y comprometidos, creando una atmósfera aletargada y tensa.”
Natalia Restrepo. Artista.

Sin embargo, quedaba la sensación de que la experiencia no se había agotado ni logrado un objetivo de largo alcance, ni creado una poética de ciudad y un impacto social real. Un movimiento hacia el desprendimiento y una resistencia de todo un pueblo en un grito unánime que cobrara vida en un escenario de significación en la construcción de la ciudad. Por ello, se pensó dimensionarla, crear un acontecimiento en Medellín en un espacio como la Avenida La Playa, la significación que tiene en los habitantes, ya que su sinuosidad es un recorrido festivo, en el que se realizan muchos de los desfiles, intervenciones artísticas, incluso manifestaciones de diversa índole y principalmente por su referencia histórica en la emergencia de lo urbano y porque allí debajo está presente, aunque silenciosamente La Quebrada Santa Elena que fue lugar de recreación y parte del paisaje de la Villa de la Candelaria, hasta las primeras décadas del siglo XX, época en que se cubrió para dar paso al progreso de la ciudad.

“Nodriz de Medellín, así podría llamársele, que de ésta quebrada se alimentó para muchos usos, y aún no ha dejado de serle útil. Acueducto natural de la primitiva villa fue virtualmente, cuando de sus aguas se valían los vecinos para casi todos los menesteres; con los materiales extraídos de su lecho se compusieron calles y plazas, se echaron fundaciones de edificios y se levantaron éstos; dio su caudal fuerza eléctrica, y ahora en todo su curso cubierta a través de la ciudad moderna, obra iniciada en 1925, recibe y arrastra hasta el río gran parte de los detritus urbanos, misión que ya cumplía cuando destapada, aireada, soleada y sombreada de ceibas, con jardines a trecho colgando de los muros de piedra que la contenían, era paseo predilecto que inspiro grandes páginas hermosas como las de Tomás Carrasquilla, y cantos como el que a la Ceiba de Junín, desaparecida. A pesar de los argumentos de personas como Ricardo Olano, que aún veía en las fuentes de agua un elemento embellecedor, los recursos hídricos fueron convertidos en cloacas. El agua entonces, dejó de ser ese elemento fundacional para convertirse en una vergüenza que había que

cubrir y aunque se podía fácilmente pensar en otra forma de regulación de la contaminación sobre los lechos, pues ya iniciaban trabajos similares en otras partes del mundo, se decidió taparlos o canalizar sus cauces.. ”²

A partir de la sutura que se le hace a la quebrada Santa Elena en la primera mitad del siglo XX, pretendimos recorrer parte del cauce que se censuró, vadeando, serpenteando, creando un movimiento idílico, lento, que recordara el agua que aún corre bajo el pavimento. Gritando su silencio, evocando toda su inmensidad, cómo fue parte del “desarrollo” de La Villa de la Candelaria y ahora de su olvido. El movimiento de los cuerpos en el pavimento permitía la fluidez para llevar a término este propósito. Se decide el tramo de la Avenida La Playa, desde el Teatro Pablo Tobón Uribe hasta la Plazuela Nutibara.

Para ello se hizo una convocatoria abierta a la comunidad en la que se les invitaba a participar como vadeantes, viandantes de este proyecto, la cual estuvo abierta durante 2 meses. Se realizaron durante este lapso de tiempo, conferencias, demostraciones, proyecciones de videos de las experimentaciones hechas y se utilizaron todos los medios interactivos al alcance. Se inscribieron más de 400 personas de la ciudad entre adultos, jóvenes y hasta niños, de todas clases y condiciones sociales: estudiantes de diferentes universidades y colegios de la ciudad, amas de casa, trabajadores, desempleados, etc. Sin embargo al final se presentaron 158 vadeantes y un equipo además de 40 personas que garantizaron el apoyo logístico y la seguridad de toda la comunidad.

Para garantizar la serenidad de los cuerpos y una danza colectiva, se hicieron 4 ensayos y talleres de entrenamiento con los convocados durante el mes de octubre en los que se plantearon los términos sobre los que se iba a abordar la propuesta, las variaciones

²OSPINA. Libardo E. “Una vida, una lucha, una victoria. Monografía histórica de las Empresas Públicas y Servicios Públicos de Medellín.” Medellín: Empresas Públicas de Medellín. Editorial Colina, 1966. Página 571.

espaciales y temporales de las que partíamos (tiempos de aión, de cronos y de kairós, espacios fabulados), técnicas de desplazamiento y ejercicios de relajación; además de estrategias que los acercaran a los otros con el ánimo de establecer relaciones que les pudieran ayudar en el vadeo, se conociera previamente al cuerpo en esta situación y se definieran que otras cosas era necesario incluir dentro de los materiales requeridos.

A cada vadeante se le entregó el vestuario que incluía una trusa de color marfil, un saco de tela de gasa de color marfil también; un color neutral, que jugó con el gris del asfalto a la vez que señaló que a pesar de la diferencia tenemos lugares comunes, medias blancas y protectores hechos de espuma.

La trusa de manga larga, cuello alto y larga hasta los pies, tenía la intención de proteger el cuerpo de las inclemencias del piso, el nicho en el que se envolvieron cada uno de los cuerpos, tenía varios propósitos: El que cada vadeante permaneciera anónimo, pero que pudiera desplazarse y respirar con tranquilidad, servir de protección, crear una veladura de su cuerpo frente al del otro, recoger a lo largo de su desplazamiento el sudor de la ciudad, su suciedad, abandono, falta de cuidado, para de una manera simbólica, limpiar un poco la circulación, crear una evidencia que llevara a la comunidad a detenerse y pensarse, ser partícipe, saber de las historias de ciudad, sus imaginarios, reflexionar sobre sus espacios, como los habita y los poetiza: “una poética del espacio” a la manera de Gastón Bachelard, porque los espacios exteriores son prolongaciones de los espacios interiores y entenderlo es aprender a cuidar las calles como rincones. El tiempo del desplazamiento fue de 3 horas y media, tal como se había contemplado en el proyecto.

Se hizo además uso para la justificación, el marco teórico, de cuatro conceptos que a través de todo el proceso habían surgido como apoyo a nuestro trabajo investigativo, práctico y pedagógico, los cuales se confeccionaron a través de una indagación por diferentes autores, de la presencia de un tutor, el profesor

Gabriel Mario Vélez Salazar, de su aplicación en las experimentaciones, en las performances presentadas y que le concedían a “Vadear”, el impacto social y la contundencia que este tipo de intervención requería: fabulación, resistencia, encarna-acción y presentación. Además se tuvo en cuenta el trabajo con el espacio, lo urbano, la repetición y el tiempo.

La fabulación, concepto que hemos tomado de Federico Nietzsche, de Gilles Deleuze y de Jean Baudrillard, es entendida como un devenir, la capacidad de transformación que implica un ser con el mundo, la experiencia de crear comunidad y con ella, transformarse siempre en otro. Es una relación con el mundo, que implicar ir más allá de sí mismo y recorrer los territorios de la alteridad. No se trata de una imitación o una identidad, se trata más bien de la posibilidad de dejarse llevar, olvidarse del sí mismo y entrar en otros umbrales. En “Vadear” se pensaba en una comunidad con el único propósito de rodar por la calle, sin pretensiones de ninguna mimesis o de crear algún personaje o circunstancia. En los talleres previos al vadeo, se hizo énfasis en la necesidad de concentrarse en la acción, de estar presentes en el acto, permanecer, teniendo en cuenta todas las salientes, los relieves, la textura, la temperatura, los otros cuerpos, el tiempo, el ritmo, las sensaciones que producía este ejercicio en el cuerpo. Es decir, todas las variantes que afectarían este acontecimiento y que pudieran transformarlo. Nunca se pensó en la significación de agua o en su metáfora explícita, porque esto ya estaba dentro de todo la concepción del proyecto. Hacer énfasis en el agua, apartaba al proyecto de su verdadera dimensión, que era la acción de rodar como tal. Aunque para algunos de los espectadores el efecto se produjo y la quebrada apareció como fábula.

En este caso el vadeante no tiene que hacer como sí, solamente está realizando una acción en la que debe concentrarse, la cual está relacionada con un permanecer y con un continuar y un repetir. Pero repetir en la diferencia, teniendo en cuenta todo lo que pasa a su alrededor. En los talleres de entrenamiento se dijo que

era fundamental la permanencia, pero con la consciencia de que siempre se está presente. Esto quiere decir que se tiene en cuenta mi cuerpo, el cuerpo de los otros, el pavimento, el tiempo, el espacio, los gritos que vienen del exterior y esto crea un olvido de sí, por la repetición, lo que permite que el cuerpo se amolde a los accidentes que van surgiendo en el camino, tanto que esa carne rodante los siente, pero no los puede evitar y se crea una memoria corporal, lo que borra el yo, volviendo al lugar del devenir. Esto es la fabulación, un acto de entrega a un mundo, volverse con el mundo, quiasmo cuerpo-mundo.

También y ligado a la fabulación, está la resistencia, que daba cuenta de un permanecer y retar al cuerpo a seguir, llegar hasta el final, vencer el propio miedo, el frío, el dolor. Era ir más allá del cuerpo, volver a la carne; el forzamiento que permite el desprendimiento, la introyección de la incomodidad como parte activa de una consciencia de sí; la capacidad de asumirse dentro de un contexto y de vivir en él. Desde lo que propone Nietzsche, una voluntad de poder que obliga al hombre a deshacer su identidad, es decir que lo lleva a experimentar la sensación, a descomponerse y recomponerse como una estrategia física, pero también política, en la que se invierte el orden de los sistemas y se intenta resquebrajarlos, a través de la ruptura de la fijeza que supone la metáfora y desmoronar su principio casual para dejarlo en la contigüidad, metonimia, en la suspensión. En la propuesta “Vadear” es claro que cuando a los participantes se les insta a ser capaces de resistir todo el trayecto que va desde el teatro Pablo Tobón Uribe hasta la Plazuela Nutibara, siempre atentos a lo que sucede en su cuerpo, a las fricciones, los cambios, las alteraciones, se recupera el lugar que se quiere de una performance como lugar de resistencia. La mayoría de los vadeantes lograron el propósito de rodar hasta el final, solamente 8 o 10 personas se quedaron a la mitad del camino. Incluso una niña de 10 años que vadeó acompañada de su madre, realizó todo el recorrido y fue admirable su fortaleza. Resistir como posibilidad de estar ahí, de luchar contra la indiferencia.

La encarna-acción parte de una mirada al cuerpo de la contemporaneidad que está atravesado por la carne. Desde diversas lecturas, nos damos cuenta que el nacimiento de la metafísica occidental, los rituales de la semejanza en la edad media, el renacimiento y todo el proceso de racionalización e instrumentalización del hombre en la edad moderna, relegaron la carne y la confinaron al lugar del ostracismo, convirtiéndola en cuerpo grotesco, representado, razón, tenencia: *“El cambio que supone el discurso sobre lo grotesco y el sentido que sus representaciones tienen para la cultura cristiana antigua y medieval, nos hablan de una división entre la carne y el cuerpo donde el saldo final será una inscripción simbólica del goce donde éste será marginado, cuando menos, de la tecnología de la representación oficial”*³.

La encarna-acción a través de un dispositivo artístico como la performance es la vuelta al mundo “inmundo”, “carne-mundo”, amalgamas y entrecruzamientos de carácter efímero y sin pretensiones de inmortalidad. Por ello, su fugaz presentación desmorona cualquier lugar de un arte representativo⁴ lineal, ligado a una idea y un modelo y el cuerpo, se comporta por fuera de los cánones tradicionales, deviene presencia, flujos, más allá de la relación significante y significado de la modernidad, es decir carne. Decir carne, es darle “el verdadero estatuto mundanal que debe tener. Ser carnal es ser terrenal y mirar sólo las cosas del mundo. Dejo de ser masa de órganos y maquinaria ósea, soy-superficie que envuelve la piel, rojo vivo que duele.”⁵. Busca otro hálito, porque su experiencia en la contemporaneidad no tiene memoria, es puro olvido... un residuo, tejido, cicatriz, que se retoma como germen de la propia experiencia, produciendo un cuerpo sin órganos, sin jerarquías, puro devenir, pura carne... desestructurada y asignificante.

³www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf

⁴Al ser el arte el lugar del vacío no puede haber representación porque no hay verdad que lo sustente, ni la naturaleza, ni dios, ni el mismo hombre. “Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura presentación” Foucault /25)

⁵LARIOS, Vanessa: Quiasmo cuerpo-mundo parte Rei. Revista de Filosofía. serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/larios42.pdf. Revista electrónica. Número42 Noviembre de 2005. Publicación electrónica Página 2.

En “Vadear” es la carne que duele, que siente los diferentes momentos, que está presente en su acción y que no busca nada más que eso: Rodar, fluir, un verbo en infinitivo porque no es una identidad, sino una carne puesta en el espacio, sin el propósito de significar una sola cosa, de hacer una interpretación unívoca o lecturas de sentido, sino de crear el evento, el acontecer, solamente el lugar de su continuidad, repetición y diferencia. Fluidez que nos ayuda a entender la teoría, no atravesada por un discurso único, sino por muchos y dando cuenta de llamar a este gesto, arte.

Utilizamos presentación en vez de representación, tratando de entender los postulados contemporáneos que abren el lugar de la representación artística que data desde Aristóteles y su trabajo sobre La Poética, la mimesis en el arte. No se trata de un modelo a seguir, una copia de una idea, sino de una presencia que se debate entre los lugares de la significación y asignificación, de la metáfora y la metonimia y de la deconstrucción de la interpretación. Se pretende el lugar de la polisemia, del viaje tanto del vadeante como del espectador, sin que haya una verdad que está por encima del acto o del acontecimiento, sino que se construye en el encuentro de las miradas de unos y otros, de una comunión en la que participan ambos, un trabajo nunca concluido y menos realizado bajo parámetros inamovibles.

“Ha terminado el tiempo de la representación: lo que era representación es ahora otra presencia.”⁶

En vadear no se busca ser quebrada, ni una condición por encima del acto en sí. La distancia entre el performista y el mundo se horada en un encuentro con lo real, “lo que fractura el imaginario de la representación, pasa por la presentación y deja a su paso los

⁶GARZA, Roberto: Derrida, Barthes y una teoría educativa del hipertexto: hacia una gramatología hipertextual”. robertoigarza.files.wordpress.com/.../cap-hacia-un.pdf. PDF. Publicación electrónica

⁷OLIVEROS, Amanda: El objeto en el arte contemporáneo. Qué lección para el psicoanálisis. Revista Desde el jardín de Freud. Número 03. Diciembre 2003. Pp: 186-196. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Página 189

restos”⁷ que no garantizan la memoria ni se conservan en el museo, sino que se agotan en el espacio público. Ello cambia la manera de ver el arte: ya no se contempla una imagen, lo cual deja un vacío en la relación sujeto-objeto porque la carne se pone en vez del sujeto y el objeto desaparece; por ende desaparece la representación del mismo. En el orificio que queda, el arte teje y desteje como una Penélope contemporánea, en una reinención constante.

RESULTADOS

La performance “Vadear” en Medellín se llevó a cabo el 26 de noviembre de 2011 en horas de la tarde en la Avenida La Playa, contó con la participación de 158 vadeantes, a pesar del fuerte aguacero con presencia de granizo que se desató ese día. Incluso este fenómeno le entregó a la performance un ingrediente que lo enriqueció, ya que el piso húmedo hizo que los vadeantes recogieran en sus cuerpos toda la suciedad del pavimento y de un color inmaculado, se fueron llenando de lodo, de tierra, de hojas que caían de los árboles, lo que permitió diferentes elaboraciones entre los transeúntes. Fue un trabajo lento, en el tiempo de aquel que atraviesa el agua calmadamente y puede sentirla, apreciarla en toda su inmensidad, de quien detiene la ciudad para buscar su aliento y descansarla de su larga carrera, en una necesidad de refrescarse a través del agua evocada.

Sin embargo y a pesar de toda la poética de la acción, se sintió una fuerte sensación dentro de los espectadores al recordar hechos de violencia en la ciudad. Muchos manifestaron que parecían los cuerpos de los tantos muertos de la ciudad que la corriente arrastraba hacia el olvido, cuerpos amordazados, quietados, sin nombre, mujeres, niños, adultos, viejos, negros, lesbianas, pobres, amas de casa, estudiantes, cuerpos que dan cuenta de la infamia. Aquellos miles que no tuvieron quien los lloraran y esta performance los recordase y les brindara una homenaje. Rabia, impotencia e incluso miedo contra un recuerdo imborrable, denuncias, quejas que se mezclaron con la alegría, la danza vital, los gritos de ánimo. Sí, si, si parece agua,

es el agua de los ríos que nace limpia y se va llenando de lodo, de suciedad, qué bonito. Los espectadores animaban, aplaudían y vitoreaban a los vadeantes. Cuerpos moviéndose en un acto de vida, de sangre blanca que circula por la ciudad, de apertura, de canto, de palabra, porque cada uno de los cuerpos murmuró su propio monólogo y convirtió a la ciudad en un grito extasiado.

También fueron cuerpos de la esperanza, ya que la blancura inicial decoró las calles convirtiendo a la ciudad en un gran río humano, que restableció los nexos con sus orígenes y con su discurso de ciudad. La posición horizontal nos recordó la necesidad de reposo, de crear otras maneras de desplazarse, de andar con los ojos, con el vientre, con los muslos, contrarias a lo que la lógica enseña y el vadear es una experiencia de pasarse, rodar, un ejercicio de fluidez, de infancia, de juego y festividad, por lo tanto una posibilidad de disfrute. A pesar de la suavidad del desplazamiento se tornó en un movimiento difícil.

La magia del movimiento fue una conspiración espacial para suspender el tiempo y entregarle a la ciudad un poema vital, detenido y estudiado; 158 vadeantes cubiertos en talegos como gusanos de seda, murmurando su propia canción o poema, a punto de alzar el vuelo, como también llevados por la conciencia de una búsqueda de maneras de decir sin violencia, a través del cuerpo como único depositario de las sensaciones, las alegrías y las agresiones. No solamente el propio, sino el del otro, el de los otros, la tierra, el aire, el agua, móviles, sutiles, parte integral del universo. “No somos otros, somos los mismos” pertenecientes al mismo plano de consistencia, hechos del mismo material que las estrellas, por lo tanto parte de ellas. Se devino quebrada, mujer, hombre, pasado, presente, ciudad, exterior e interior. Multiplicidad en un movimiento que se extendió al infinito y marcó a los cuerpos en un éxtasis comunitario.

Siguiendo a Deleuze, se deshizo un mecanismo de poder y guerra, por un devenir, un plano de inma-

nencia, un agenciamiento, una repetición que marcó un nomadismo y liberó esos cuerpos atados, hacia una pertenencia con el otro, el pavimento, el frío. Se desarticuló el cuerpo en su infinito rodar. Cada vuelta, cada cuerpo significaba un reto para la ciudad, una repetición que iba marcándolos cuerpos, volviéndolos asfalto, deshaciéndolos de su propia identidad, “moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación”.⁸

Resistir fue una apuesta constante, la entrega de cada uno de los viandantes, su ejercicio no solamente físico pues eran más de 1.000 metros de camino, sino político, la supervivencia, la capacidad de soñar, la posibilidad de fabular y crear un pueblo, de soportar la infamia, pues como lo dice José Luis Pardo, el arte no libra a nadie de su dolor (porque, dicho sea de paso, no hay cosa en el mundo que pudiera librarnos del dolor), simplemente permite vivirlo, permite alentar, seguir respirando a pesar de la desolación, la muerte, la mezquindad y la estupidez y en medio de ellas⁹.

Luego de esta experiencia se viajó a San José de Costa Rica, como invitados al Festival Internacional de Arte con la propuesta “Vadear” con los 10 integrantes del colectivo artístico “Elcuerpo habla”. Sin embargo las condiciones físicas, logísticas, culturales, le dieron otra lectura. Allí se hizo la convocatoria con 3 meses de anterioridad y contó con la participación de 65 jóvenes, en su mayoría estudiantes de teatro y danza, lo que ello influyó mucho en la concepción del trabajo. Se hizo en una calle pequeña y muy ligada a lo cultural como el paseo Los Damos.

A diferencia de Medellín, allí reinó un silencio solemne y tanto los vadeantes como los espectadores asistimos a un acto sagrado, lleno de recogimiento, un ritual. La gente no encontró registros de violencia en

⁸DELEUZE, Guilles y Guattari Félix. “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”. 5 edición. Valencia: Pre-textos, 2002. Página 164

⁹LARROSA, Jorge Y Skliar, Carlos editores. PARDO, José Luis: A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la falta de lugares en “Habitantes de Babel, políticas y poéticas de la diferencia”. Barcelona: Laertes, 2001. Página 334.

el acto, no se recordaron muertos, ni tumbas olvidadas. El canto fue de esperanza, de grandes gusanos que se metamorfosearían en mariposas, larvas de las cuales nacería el vuelo, el canto, los colores. No hubo comentarios durante el trayecto, fue un trabajo muy tranquilo y pacífico. Los vadeantes tenían todo el trabajo corporal para resistir el camino. Además fue un escenario más corto, pues fueron alrededor de 500 – 600 metros. Sin embargo fue una experiencia asombrosa, muy cuidada y feliz, ya que la capacitación fue durante 2 días de trabajo intenso (8 horas cada día), no solamente con la técnica del vadeo, sino con talleres de expresión corporal, de ejercicios de resistencia, de diálogo con el espacio, con el otro, con el tiempo.

Todos los talleres de preparación, los diferentes foros y conferencias, el acontecimiento en sí del vadeo tanto en la ciudad de Medellín como en San José de Costa Rica, dejaron en los vadeantes una profunda impresión y el sabor de ser por primera vez, en la mayoría de casos, protagonistas de un evento de ciudad. Las impresiones, fotos, recuerdos, videos e incluso chistes “Te tengo que confesar algo.....ayer estuve revolcándome con un mundo de personas en la Avenida la Playa durante dos horas o no sé cuanto tiempo. Y FUE ESPECTACULAR!!!Jajajajajaja,” “¡¡¡¡tullido y tallado pero felizzzz!!! Lástima no haber podido ver la performance, debió ser increíble,... pero nada como haber estado vadeando, fue lo mejor!!!!!!!MUCHAS GRACIAS!!!!”¹⁰ que invadieron los diferentes escenarios mediáticos durante algunas semanas, dan cuenta de los lazos que se construyeron en el lugar y como trascendieron los vectores tempo-espaciales, logrando que se contagiara la alegría del vadeo, por fuera de las fronteras territoriales, creando el eco de una palabra que hasta el momento era muy poco usada: vadear, permitiendo que un pedacito del espacio local, tocara el universo ¿Dónde fue eso?, Ah, en Medellín, Ah en San José ¿Y por qué? Ah la quebrada. El gesto permitió no sólo emplazar un verbo, sino hablar de Santa Elena, nombrarla, aunque fuera por unos instantes.

¹⁰Impresiones de los vadeantes, subidas en facebook.

Esa resonancia marcó en la memoria de las personas la imagen de la quebrada fabulada a través del devenir de los cuerpos o la fantasía de las larvas como promesas de vuelo en San José. Se alzó un pueblo, se dejó una memoria en la piel, una sonrisa en la confluencia de tantos cómplices, abrazos eternos, el juramento de nuevos encuentros, miles de rostros que miraban inquietos, una pregunta por la presencia, por el arte y lágrimas de dolor de quienes recordaron sus muertos, lágrimas de felicidad, de esperanza o de nostalgia de otros tantos. “Esa experiencia a mí me conmovió pro-

fundamente, tuve el privilegio de que me acompañara una directora de danza de la Universidad de Río de Janeiro, Brasil, y ella estaba emocionada, ella también decía que era un privilegio el que le tocara “Vadear” durante su estadía aquí en Medellín, esa mujer gritaba, lloraba. Ver en la avenida La Playa a la gente del común y observé que a esta gente le llegó, la gente gritaba, aplaudía, lloraba”¹¹. Lágrimas que también humedecieron el pavimento y refrescaron una memoria dormida.



*Fotos Vadear
San José, Costa Rica*

¹¹Impresión de un espectador



*Fotos Vadear
Medellín, Colombia:
archivo el cuerpo habla*

La narrativa colombiana

ante el marketing: 1992-2012

Consuelo Triviño Anzola



Durante las dos últimas décadas Colombia ha asistido a un cambio de paradigma en la cultura, ha llegado incluso a disolver el corpus de la narrativa, a borrar nombres y propuestas estéticas y colocar en librerías, aeropuertos o supermercados solo a autores promocionados por los grandes grupos editoriales; en su mayoría nacidos en torno a la década del sesenta y que empiezan a publicar en los noventa, según las pautas de agentes comerciales (no editores). Estos pretenden ser una alternativa a las “complicadas”, “experimentales” e “ilegibles” novelas escritas supuestamente a la luz de las teorías “posmodernas” o “poscoloniales” (depende de las modas). Se olvida, porque de lo que se trata es de olvidar, el legado de la gran narrativa hispanoamericana: Quiroga, Arlt, Cortázar, Onetti y Rulfo, que no han sido superados por los, ya no tan jóvenes, autores. Conviene entonces recordar algunos nombres que en la década de los setenta asumieron el reto de escribir después de *Cien años de soledad*, no en contra, sino bajo el estímulo de su legado, pero buscando una voz y una poética propias, ensayando otras técnicas y lenguajes, rompiendo con procedimientos narrativos canónicos o anquilosados.

La llamada “narrativa posmoderna” irrumpe en 1978, con tres obras que abren ya ese espacio: *El álbum secreto del sagrado corazón*, *Los parientes de Ester* y *Hojas en el patio*. Superando el realismo y la denuncia, las tres convertían el lenguaje en protagonista de las ficciones. Con *El Álbum secreto del Sagrado Corazón* Rodrigo Parra Sandoval (Cali, 1938) rompía los esquemas narrativos tradicionales, poniendo en evidencia el rancio anacronismo de las instituciones

del Estado, la moral, el fanatismo religioso que dominaban en todos los aspectos de la vida y la impostura de los usos sociales, con un sentido del humor que le ha permitido explorar técnicas y procedimientos inéditos en títulos como *Un pasado para Micaela* (1988), *La amante de Shakespeare* (1989), *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) y *El Don de Juan* (2002).

Además, en los ochenta la novela urbana se consolida con Luis Fayad (Bogotá, 1945), que en medio de la euforia del *boom*, sorprende con *Los parientes de Ester*, escrita en un lenguaje sencillo y preciso y de excepcional eficacia. La ciudad aquí se aborda desde el ámbito privado hasta el público. Los personajes expresan el desaliento y la falta de perspectivas, en sus prácticas de supervivencia, en el espejismo del negocio fácil que alimenta sus sueños. La verosimilitud descansa no sólo en la entidad que les asigna la manera de hablar, sino en la carga de sentido que arrastran las palabras, en sus contundentes respuestas. Excelente cuentista, Fayad ha escrito desde su exilio en Alemania, entre otros libros, *La caída de los puntos cardinales* (2000) y *Testamento de un hombre de negocios* (2004), novelas que evidencian su virtuosismo en el manejo del lenguaje y del diálogo.

Del mismo modo, se transita por el espacio urbano con Darío Ruiz Gómez (Anorí, Antioquia, 1936), quien no nombra la ciudad de Medellín, pero la dibuja con finas pinceladas, ofreciendo una nítida y vibrante fotografía, desde *Hojas en el patio*, pasando por *En voz baja* (1992) hasta las más recientes narraciones, *En tierra de paganos* (1992) y *Crímenes municipales* (2006). Crítico y poeta, Ruiz Gómez se caracteriza por el rigor de sus propuestas formales, por la habilidad para llevar a la prosa el lenguaje sobrio y directo de su poesía, con lo que informa del cambio de valores y de estéticas que introduce la cultura del narcotráfico en el país, ahondando en la subjetividad contemporánea mediante el monólogo interior. Con él se puede decir que la literatura colombiana se libera de la equivocada creencia de que la belleza está en los adornos de la frase.

Sin ninguna duda, la obra de mayor repercusión en el país en los ochenta, premiada, canonizada y traducida fue *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa (Cartagena, 1938-2007). En ella el Siglo de las Luces y la legendaria Cartagena de Indias se reinventaban con una prosa fluida, elegante y de un barroquismo audaz. Otro sonado éxito de estos años fue el de Próspero Morales Pradilla (Tunja, 1920-1990) con *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) que recreaba una de las historias más picantes de *El Carnero* de Rodríguez Freyle. Es también la década en que Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945) publica *El Divino* (1986), tras un prolífico periodo de casi un título por año, desde su exitosa *Cóndores no se entierran todos los días* (1972); y en la que Arturo Alape (Cali, 1938-2006) cronista y narrador, el más documentado historiador sobre el 9 de abril, publica las novelas *Memoria del olvido* (1983) y *La noche de los pájaros* (1984); en que Rocío Vélez de Piedrahíta (Medellín, 1926), publica *El terrateniente* (1980); y Helena Araújo (Bogotá, 1934), *Fiesta en Teusaquillo* (1981).

Fernando Cruz Kronfly (Bugá, 1943), otro de los autores relevantes, publica por esos años *La ceniza del Libertador* (1989), el mismo de *El general en su laberinto*, lo que fue un obstáculo para la promoción de una obra que merecería mayor atención. Por otro lado, Manuel Mejía Vallejo (Jericó, Antioquia, 1923-1998) obtiene el Premio Rómulo Gallegos 1989 con *La casa de las dos palmas*; Óscar Collazos (Bahía Solano, Chocó, 1942) publica las novelas *Jóvenes, pobres amantes* (1983), *Tal como el fuego fatuo* (1986) y *Fugas* (1988); Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), *El patio de los vientos perdidos* (1984). Rafael Humberto Moreno Durán (Tunja, 1945-2005), que acaparó gran parte de la atención crítica nacional e internacional publica en España la trilogía *Femina Suite* (1981-1986), situada en la Bogotá de los sesenta y los setenta, en el ambiente universitario de la época. Aquí exploraba el mundo femenino con un lenguaje plagado de juegos verbales y referencias intertextuales que ponían en evidencia la robusta cultura libresca en la que se apoyaba.

La superación de la retórica, mediante el sentido del humor, la ironía y la parodia, procedimientos utilizados por los autores mencionados, dan lugar a diversidad de miradas y estilos. La metaficción también contó con un importante número de virtuosos desde *El buen Salvaje* (1963) de Eduardo Caballero Calderón (Bogotá, 1910). En esa corriente se inscriben Ricardo Cano Gaviria (Medellín, 1946) con narraciones híbridas y fragmentadas, como *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet* (1982) y *Pasajero Walter Benjamin* (1989), esta última, elogiada por la crítica más autorizada en Colombia y España. Jordi Llovet destacaría en Cano Gaviria la pulcritud de su prosa, así como “...una inteligencia tan necesaria como suficiente y una prudencia y un tacto exquisitos en el momento de introducirse en los recovecos sentimentales e intelectuales de Benjamin”; por otro lado, Antonio Caballero (Bogotá, 1945) en *Sin remedio* (1984) sigue al poeta Ignacio Escobar en su intento suicida de escribir un poema épico sobre la ciudad que repudia. Igualmente, apreciamos el talento de César Pérez Pinzón (Alvarado, Tolima, 1954-2006), que cuenta con títulos como *Alucinaciones* (1980) y *La calle del farol dormido* (1986) y la novela *Hacia el abismo* (1986), donde aborda aspectos de la condición humana, con una gran habilidad en el manejo de técnicas y procedimientos, para recrear el intimismo de las atmósferas en sus ficciones.

Siguen en esa línea Boris Salazar (Ibagué, 1955) que, en *La otra Selva* (1991), se vale de la estructura del relato policíaco ahondando en la complejidad del mundo contemporáneo, o Freddy Téllez (Bogotá, 1940) que, en *La ciudad interior* (1990), expone el desdoblamiento de la escritura en el texto, incluso visualmente (a dos columnas, una para la narración, otra para la reflexión). Asimismo desarrolla la figura del doble quebrando la línea de continuidad, alterando el orden del discurso. En *La ceremonia de la soledad* (1992) Fernando Cruz Kronfly estructura en dos planos un triángulo amoroso que conduce a la degradación, evidenciando la crisis de valores de la sociedad contemporánea. Entre los nacidos en los sesenta pode-

mos situar en esta corriente a Octavio Escobar Giraldo (Manizales, 1962) quien en *El último diario de Tony Flowers* (1995) recurre a procedimientos propios de la posmodernidad literaria.

No se puede pasar por alto el impacto de *¡Qué viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo (Cali, 1951-1977), novela de culto de los más jóvenes en los ochenta, que vieron una salida estética en la frescura de su lenguaje y en su lectura de la ciudad, su fluir noctámbulo en tiempos y en ritmos distintos. Del rock a la salsa, se buscaba una voz propia, incorporando los distintos lenguajes de la juventud, al tiempo que se daba cuenta del frenesí de una década en la que las drogas se cobraron muchas vidas, entre ellas, la del propio autor.

Un nombre clave de esa década es el de Albalucía Ángel (Pereira, 1939) que explora la ciudad en una novela de compleja estructura, atravesada por intertextualidades, entre tiempos y espacios superpuestos. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) es una de las obras más importantes sobre la violencia en Colombia. Sin embargo, no obtuvo en el país el reconocimiento que merecía. La autora aborda este tema como memoria de infancia y nos da una referencia, el año de 1967, en la ciudad de Bogotá, desde donde la protagonista se proyecta hacia distintos tiempos del pasado. En un momento en que la novela latinoamericana se sometía a la más audaz experimentación, *Estaba la pájara pinta...* exige mucha atención del lector. Metáfora del adormecimiento de las décadas posteriores al magnicidio que hundió al país en un inmovilismo atroz, el personaje recuerda hechos dolorosos de su vida mientras se despereza. A esta le siguen títulos como *Misiá señora* (1982), *Las andariegas* (1984) y *Tierra de nadie* (2002), entre otros.

Igualmente debe tenerse en cuenta a Fanny Buitrago (Barranquilla, 1945) quien sorprende por su precocidad con *El hostigante verano de los dioses* (1963). La ironía en esta autora se anticipa a las posturas posmodernas ostensibles en narraciones como *Los amores de Afrodita* (1983) donde recurre a la parodia, el humor

y el pastiche, introduciendo distintos lenguajes, tanto de los medios masivos de comunicación como del habla popular; y en *Señora de la miel* (1993) entre otras. Buitrago ha incursionado en distintos géneros, cuento, teatro, literatura infantil y juvenil, consolidándose, junto con Albalucía Ángel, como referente de la literatura hispanoamericana contemporánea en el contexto internacional, gracias a la atención de la crítica especializada.

Al mismo nivel de estas escritoras se encuentra Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-1995) con tres libros de cuentos y una novela, *En noviembre llegaban las brisas* (1987). Considerada una obra maestra por críticos como Jacques Gilard, Helena Araújo y Fabio Rodríguez Amaya, este último destaca su minuciosa y elaborada «relojería», fruto de una pasión y una paciencia extremas, “con lo que logra focalizar y rematar una idea absoluta de mundo, equilibrado y casi diabólico en su micro mecanismo estructural”. Son cinco los métodos señalados por él en el proceso de escritura de esta autora: la precisión analítica, el saber oblicuo, la lucidez distante, la poética eversiva y la renovación lingüística.

Quedan fuera del canon muchos de los autores nacidos en los cincuenta, aunque entre los mencionados, hay quienes disfrutaron de un sólido prestigio y también quienes empezaron a publicar en la primera década del siglo XXI: José Luis Garcés, Julio Olaciregui, Jorge Eliécer Pardo, Tomás González y Laura Restrepo (1950), Piedad Bonnett (1951), Rubén Vélez, Sonia Truque y Eduardo García Aguilar (1953), William Ospina (1954), Boris Salazar, Fabio Martínez y Harold Kremer (1955), Marco Schwartz, Enrique Cabezas Rher, Gloria Inés Peláez y Claudia Ivonne Giraldo (1956), Triunfo Arciniegas y Julio Paredes (1957), Alberto Esquivel, Héctor Abad Faciolince y Evelio Rosero (1958), Lucía Donadío y Ester Fleisacher (1959).

Laura Restrepo (Bogotá, 1950) lleva el testimonio y la crónica periodística a la novela, con ráfagas de

realismo mágico, en *Dulce compañía* (1995), Premio Sor Juana Inés de la Cruz. En *Delirio* (2004), Premio Alfaguara de novela, cuestiona el ambiente social, entre la corrupción política y la presión del medio familiar, desde la locura femenina. En tanto que Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, 1951), una de las poetas más reconocidas, deconstruye la figura del intelectual, desvelando su impostura y estrategias, en *Para otros es el cielo* (2004).

Herederos de Lezama Lima, Cabrera Infante y García Márquez, Julio Olaciregui (Barranquilla, 1950) se adentra en el mito explorando la riqueza, diversidad y complejidad de la cultura del Caribe, dibujando trayectorias, superponiendo tiempos y espacios en *Dionea* (2006). En el mismo contexto se sitúa *Vulgata Caribe* (2000), novela épica de Marco Schwartz (Barranquilla, 1956), espejo del país, en la que treinta mil colonos buscan un trozo de tierra intentando fundar su ciudad, como en el relato bíblico, a merced de las promesas de políticos corruptos. Enrique Cabezas Rher (Guapi, Cauca, 1956) en *Miro tu lindo cielo y quedo aliviado* (1981) incorpora en el relato elementos propios de la cultura del Pacífico, mientras que en *La estrella de papel* (1990) se centra en la figura del burócrata y su mediocre existencia con un arriesgado planteamiento formal. Eduardo García Aguilar (Manizales, 1953) publica *Tierra de leones* (1986), *Bulevar de los héroes* (1987) y *El viaje triunfal* (1993), entre otros; Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) alterna la parodia, el realismo sucio, y el autobiografismo en *El olvido que seremos* (2005). Julio Paredes (Bogotá, 1957) publica *La celda sumergida* (2003) y *Cinco tardes con Simenon* (2003); José Luis Garcés González (Montería, 1950) publica *Los extraños traen mala suerte* (1984) y *Entre la soledad y los cuchillos* (1985), libros por los que ha sido premiado y a los que debe su prestigio.

Por otro lado, sorprende Alberto Esquivel (Cali, 1958) con un lenguaje descarnado en el que refiere la vida de personajes callejeros en *Acelere* (1985) *La vida de los amigos tiene que respetarse* (1994) *Amor en guerra*

(1996). Igualmente destaca Tomás González (Medellín, 1950) en *Los caballitos del diablo* (2003), con una prosa que nos informa desde silencio; y Harold Kremer (Buga, 1955) cuentista que aborda diversidad de temáticas y técnicas narrativas, en su exploración de las pasiones humanas, en *La noche más larga* (1984), *Rumor de mar* (1989) y *La cajita cuadrada* (2007)

Evelio Rosero (Bogotá, 1958) fusiona el realismo fantástico de un Felisberto Hernández con el realismo de Juan Rulfo, cuyos procedimientos le permiten incursionar en el misterio, en la frontera entre la vida y la muerte, en novelas como *El lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2006), Premio Tusquets 2006. Aquí los personajes deambulan entre la niebla y el silencio en busca de sus seres queridos retenidos, se adentran en el infierno, escuchando los gemidos de los muertos en vida. El vínculo entre lo íntimo y la historia, acerca a Rosero a Alonso Aristizábal (Filadelfia, Caldas, 1940), en *Si a usted en el sueño le dieran una rosa* (1997) escrita en homenaje a Marcel Schwob, donde explora los pozos de dolor y felicidad que dejan los amores juveniles. El autor sitúa las experiencias amorosas en el periodo inmediatamente posterior a la violencia, la dictadura de Rojas Pinilla, tema tratado también en su novela *Una y muchas guerras* (1985).

Paralelo a la obra de estos escritores circula la narrativa de Fernando Vallejo (Medellín, 1942), quien irrumpe con visceralidad en páginas que destilan un amargo repudio por la humana condición, por el autoritarismo de una cultura en la que la presencia de la madre se impone con el peso de la religión. En *El río del tiempo* (1985-88) nos lleva a la infancia con una belleza no exenta de crueldad, pero su escritura se desvía en *La virgen de los sicarios* (1994) para convertirse en una diatriba. Vallejo se presenta como el autor de mayor vigor, en el contexto internacional. Sin embargo, tras la primera lectura, sus novelas posteriores a 1994 quizás deban esperar el también implacable juicio del tiempo.

La nómina de autores desconocidos fuera de Colombia es tan extensa que exigiría la elaboración de un diccionario. Con todas las limitaciones menciono algunos nombres que merecen la atención como Saúl Álvarez (Bogotá, 1948), quien lleva uno de los mejores blogs literarios, y se caracteriza por la contundencia de su escritura en novelas como *La silla del otro* (2005) y *¡Otra vez!* (2007); Gabriel Uribe Carreño (El Socorro, Santander, 1947) ágil, audaz y ameno autor de *Maquiavelo en Verona* (1998), *El Último retrato de Cecilia Tovar* (2006); así como José Cardona López, excelente cuentista, autor de la novela *Sueños para una siesta* (1986); *Al otro lado del acaso* (cuentos, 2012); Marco Tulio Aguilera Garramuño (Bogotá, 1949), de *Aves de paraíso* (1981), *Cuentos para hacer el amor* (1983), *Paraísos hostiles* (1985), premiado y reconocido por su talento narrativo. Capítulo aparte merecería Antonio Mora Vélez (1942), artífice de la novela de ciencia ficción con un larga lista de títulos entre la que destacan *Glitza* (1979), *Lorna es una mujer* (1986), *El fuego de los dioses* (2001) y *Los nuevos iniciados* (2008).

La década de los noventa se caracteriza por la presencia de los nacidos a partir de los sesenta que, como he dicho pretenden desmarcarse de una tradición literaria que consideran “cargada de referencias librescas” y escrita para un público “culto”. Apoyados por los poderosos grupos editoriales se les ha dado a conocer en circuitos internacionales y se les han otorgado los más prestigiosos premios y, además, en muchos casos, las bibliotecas públicas del país que adquieren sus libros favorecen con esa “ayuda” a las editoriales y, a la vez, los promocionan. Estos declaran no tener prejuicios estéticos y dirigirse un lector “menos snob”, como diría en una entrevista Efraim Medina Reyes (Cartagena, 1967), representante del llamado realismo sucio, quien responde a un momento en que se utiliza el golpe de efecto para atraer a un público distraído, bombardeado por reclamos consumistas.

Lejos de este “realismo sucio” se sitúa una narración inclasificable como *Veinticinco centímetros* (1999)

de Rubén Vélez (Medellín, 1953), relato o aullido, que ahonda en el sórdido mundo de los sicarios de Medellín, que husmea en su retorcida sexualidad. La escritura de Vélez, despojada de solemnidad, es de un humor penetrante y corrosivo, ajeno a cualquier pretensión efectista. Su más reciente publicación, *La máquina no devuelve* (2012) propone un salto al abismo, una lectura entre líneas, libre de patetismo y cargada de fina ironía.

El hecho es que en los noventa estos grupos editoriales venden la ilusión de que se asiste a un nuevo *boom* con autores como Santiago Gamboa (Bogotá, 1965) que opta por el género policíaco con *Perder es cuestión de método* (1997). Se aprecia una predilección por este género que vincula la violencia política con el narcotráfico y se ignoran otras propuestas como las de Ramón Illán Baca (Santa Marta, 1938), autor de *Deborah cruel* (1990) y *Disfrázate como quieras* (2002), narraciones libres de solemnidad. Fuera del circuito comercial destacan en este género autores como Octavio Escobar, con *Saide* (1995), Pedro Badran (Magangué, Bolívar, 1960) con *Un cadáver en la mesa es mala educación* (2007), Hugo Chaparro (Bogotá, 1961) con *El capítulo de Ferneli* (1992), Nahum Montt (Barrancabermeja, 1967) con *El esquimal y la mariposa* (2005).

Mario Mendoza (Bogotá, 1964) da cuenta de los sucesos escabrosos recogidos por la prensa, como la matanza en la pizzería Pozzeto de Bogotá en *Satanás* (2002, Premio Biblioteca Breve Seix Barral), Jorge Franco (Medellín, 1962) con *Rosario Tijeras* (1999), aborda desde un personaje femenino el tema del narcotráfico y la corrupción que padece el país, que ya había explorado Gustavo Álvarez Gardeazábal en *El Divino* y que retoma Juan Gabriel Vázquez (Bogotá, 1973) en su más reciente novela, *El ruido de las cosas al caer* (Premio Alfaguara, 2011). Sin embargo, muchas de estas novelas, como indica Piedad Bonnett en un artículo publicado en *El País*, adolecen de una gran simpleza al caer en “estereotipos y maniqueísmos”, y en aburridas moralejas. No es el caso de au-

tores como Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963), quien se distingue por la elegancia de su escritura en obras celebradas como *Lejos de Roma* (2008) donde aborda el tema del exilio del poeta Ovidio; y la más reciente, *Los derrotados* (2012), que narra la vida del sabio Francisco José de Caldas. También destaca la escritura de Enrique Serrano (Barrancabermeja, 1960), con títulos como *De parte de Dios*, o *Tamerlán* (2003) y César Alzate (Medellín, 1967) con novelas como *La ciudad de todos los adioses* (2001) y *Mártires del deseo* (2011), narración autobiográfica en la que caben crónicas y testimonios de amores y de una abierta homosexualidad.

No está de más señalar la notable presencia de narradoras que han ampliado el corpus de la narrativa colombiana, en la primera década del siglo XXI, desde Lina María Pérez Gaviria (Bogotá, 1949): *Cuentos sin antifaz* (2001), *Cuentos punzantes* (2006) y *Mortajas cruzadas* (2008); María Cristina Restrepo (Medellín, 1949): *La vieja casa de la calle Maracaibo* (1989), *De una vez y para siempre* (2001), *Amores sin tregua* (2006) y *La mujer de los sueños rotos* (2009), pasando por Claudia Ivonne Giraldo (Medellín, 1956): *El hijo del dragón* (2007) y *El cuarto secreto* (2008), Gloria Inés Peláez (Manizales, 1956): *Roa Séptima con Catorce* (2007) y *La francesa de Santa Bárbara* (2009); Emma Lucía Ardila (Bucaramanga, 1957): *Sed* (1999) y *Los días ajenos* (2002); las ya mencionadas Lucía Donadío (Cúcuta, 1959): *Alfabeto de infancia* (2009) y *Cambio de puesto* (2012), Ester Fleisacher (Palmira, Valle, 1959): *Las tres pasas* (1999), *La flor desfigurada* (2007) y *La risa del sol* (2011), Lucía Victoria Torres (Medellín, 1960): *El amor no es una rosa* (1986), *El soldado de cuerda* (2005), *Dejó una mariposa su capullo* (2008) y *Rojo como tu pelo* (2009), Carolina Sanín (Bogotá, 1973); *Todo en otra parte* (2005), hasta Andrea Cristina Roza Gil (1978): *Turismo orgánico* (2009) y un largo etcétera. Tal circunstancia exigiría una mayor atención al corpus de la narrativa que valore estas obras con amplitud de miras, con la consciencia de que el talento y la calidad literaria tienen poco que ver con el género de sus creadores y artistas.

En la primera década del XXI la historia recibe otro tratamiento con William Ospina (Padua, Tolima, 1954), Premio Rómulo Gallegos, 2009, quien aborda la conquista en *Ursúa* (2005) y *El país de la canela* (2008). En ellas se exalta la temeridad, el ímpetu de la empresa colonizadora, se señala el poder destructor, la arrogancia y el desconocimiento del diferente. Mientras Fabio Martínez (Cali, 1955) con *Balboa: el polizón del Pacífico* (2007), se acerca al relato de la historia con el sentido del humor que caracteriza su escritura, ágil y fluida, desde esa primera novela, *Un habitante del séptimo cielo* (1989), hasta *Baal y los hombres invisibles* (1994). Con humor, pero negro, ya había asumido la historia Álvaro Miranda (Santa Marta, 1845), el periodo de la Independencia, en *La risa del cuervo* (1984). También Manuela Sáenz pasa a la ficción en *Nuestras vidas son los ríos* (2007), de Jaime Manrique Ardila (Barranquilla, 1949), y *La otra agonía. La pasión de Manuela Sáenz* (2006), de Víctor Paz Otero (Popayán, 1945). Del mismo modo, Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), se centra en el tema de la esclavitud en *La ceiba de la memoria* (2008). Esta obra que obtuvo el Premio Casa de las Américas 2009, refiere el dolor humano y apela al valor moral de la compasión para conjurar las heridas históricas. Miguel Torres (Bogotá, 1942) vuelve sobre el episodio más narrado de nuestra historia, el bogotazo, en *El crimen del siglo* (2006) donde le da una vuelta de tuerca al tema desde el punto de vista del asesino.

La saga de las novelas sobre la violencia presenta una línea de continuidad empezando por *El día del odio* (1952) de Osorio Lizarazo (Bogotá, 1900), pasando por *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo, *Cóndores no se entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1976), *El jardín de las Hartmann* (1979) —las Weismar en posteriores ediciones—, de Jorge Eliécer Pardo (El Líbano, Tolima, 1950), Las novelas de Arturo Alape, entre las más notables: *La noche de los pájaros* (1984) y *El cadáver insepulto* (2005), hasta *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González.

En *El crimen del siglo* Torres nos introduce en el ambiente de las clases populares en la Bogotá de los años cuarenta, en cuyo seno se gesta el líder que ha de redimirlas y también quien ha de ejecutarlo. El asesino despierta nuestra conmiseración cuando entendemos que él mismo es un instrumento de fuerzas oscuras y debe cumplir la orden de aquellos que jamás muestran el rostro, pero deciden los destinos del país. La realidad se nos presenta en una vívida puesta en escena, con un lenguaje cercano y accesible a cualquier lector. En resumen, la mejor narrativa colombiana no ha tenido el reconocimiento que merece más allá del ámbito nacional. Segregadas por las estrategias del marketing, la mayoría de las obras experimentales, arriesgadas y comprometidas con la literatura, quedan fuera de la maquinaria que decide el éxito y coloca los libros en los circuitos internacionales, desde unos parámetros ajenos a lo literario.

Pero este desdén hacia la literatura, entendida como tal, se debe también al hecho de que actualmente no existe en el país una crítica rigurosa y argumentada que cuestione los productos del mercado, sin temor a indisponerse con los grupos hegemónicos y que, además, sea capaz de acoger y valorar propuestas formales e innovadoras de calidad. Después de Baldomero Sanín Cano, no se cuenta con críticos de la dimensión del uruguayo Ángel Rama, cuya amplia perspectiva le permitió trazar el proceso de la novela hispanoamericana anterior y posterior al *boom*. Tampoco se cuenta con trabajos como los del investigador Jacques Gilard, que, entre otras aportaciones, revisó los archivos municipales del Caribe donde descubrió en la prensa de los años cuarenta a autores olvidados y enterrados, pese a sus importantes propuestas formales.

Desafortunadamente para el proceso de la narrativa colombiana, gran parte de los proyectos, que Gilard llevó a cabo con Fabio Rodríguez Amaya, siguen inéditos. Hay que señalar también la labor crítica, de traducción y difusión de éste último, quien ejerce su magisterio como catedrático de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Bérgamo, en Italia, donde,

con independencia de criterios, ha dado a conocer a muchos de los autores colombianos fuera del marketing.

Asimismo es meritorio el trabajo de las editoriales universitarias, de los editores independientes que se arriesgan con los libros que el mercado considera no comerciales. En esta encrucijada la literatura colombiana busca una salida en la Red, en las publicaciones

universitarias, en los nuevos soportes, lo que demuestra la tenacidad y convicción de sus creadores, quienes asumen el compromiso con la escritura, con su verdad, pese a la exclusión y al silencio, en un contexto cultural cerrado y localista. Pero es también muy estimulante comprobar que tenemos una importante reserva, pues como les sucede a los buenos vinos, las grandes obras, que siempre mejoran con el tiempo, pueden esperar el momento de su consagración.

El único fenómeno con el cual la escritura ha sido siempre concomitante es la creación de ciudades e imperios, es decir la integración de un gran número de individuos en un sistema político, y su clasificación en castas o clases...

Claude Lévi Strauss (antropólogo y pensador francés)

La evidencia de la doble realidad

*La pesadilla, óleo sobre lienzo de
Johann Heinrich Füssli, revelado a la luz de
Carl Gustav Jung, 50 años después de su muerte*

Juan David Chávez Giraldo



Heinrich Füssli (Zürich, 1741- Londres, 1825) provocó y escandalizó con su arte en una época que estaba fuertemente determinada por el gusto y la norma neoclásica al incorporar en su obra la fantasía, la intimidad y la ironía. *La pesadilla*, óleo sobre lienzo, (76 x 64 cms), realizado aproximadamente entre 1781 y 1802, es el objeto de estudio de este texto en el que se hace un análisis de la intención plástica del artista, una descripción formal, una interpretación iconográfica y sobre todo un estudio simbólico.

Los planteamientos profundos que hace Füssli en *La pesadilla* son analizados en este ensayo a la luz de las teorías del psicólogo Carl Gustav Jung (Zürich, 1875-1961) 50 años después de su muerte, lo que permite, entre otras cosas, constatar la vigencia de sus ideas. La relación establecida en el presente texto, entre las teorías de Jung y el análisis de esta obra, obedece a que Füssli muestra, no sólo en esta pintura, sino en varias de sus obras artísticas, un interés particular por los sueños y por lo simbólico, objetos fundamentales de las ideas junguianas. Además, para Carl Gustav Jung “Sin duda la psicología –como ciencia de los procesos anímicos- puede ponerse en relación con la ciencia literaria. El alma es en verdad la madre y el vaso de todas las ciencias, así como de cada obra de arte”.¹

La pesadilla contiene en su tema central la relación entre un personaje femenino que duerme y un sueño tormentoso que se manifiesta en la pintura a través

¹Carl Gustav Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, 1ª reimpresión, (Roberto Pope, tr.), Barcelona, Paidós, 1982, p. 9.

de las imágenes de un caballo y de un duende infernal. Aunque muchas de las pinturas de Füssli están repletas de seres fantasmagóricos de todo tipo, en *La pesadilla* los dos seres que representan el sueño, uno de carácter onírico y otro de condición demoníaca, se configuran como la expresión de una dimensión no tangible del universo y que hace presencia en el mundo que denominamos real. En esta obra artística se descubre marcadamente y de forma explícita la contraposición de dos fuerzas polares complementarias que se representan y tienen expresión plástica opuesta; de aquí surge el título del ensayo, al constatarse a través de la pintura, la presencia eminente de otra realidad.

Estas dos fuerzas polares complementarias hacen parte de una de las teorías junguianas que plantea que una infinita serie de parejas se manifiestan en el universo, lo cual permite hablar de opuestos complementarios tales como el tiempo y el espacio, nuestra dimensión y el más allá, la vida y la muerte, el inframundo y el supramundo, lo material y lo inmaterial, la razón y la intuición, etc.; “La triste verdad es que la auténtica vida del hombre consiste en un complejo de oposiciones inexorables: día y noche, nacimiento y muerte, felicidad, desgracia, bueno y malo”.² Las esferas duales en las cuales nos movemos física, anímica y espiritualmente nos hacen divagar pendularmente como especie, como grupo o como individuo; y así también y en consonancia con esta visión junguiana, el filósofo francés Edgar Morín³ (1921) plantea dos maneras de abordar el universo: una empírica, técnica, racional y otra simbólica, mitológica y mágica. La representación de ambas polaridades, presentes en la obra de Füssli que se analiza en este ensayo, es en última instancia lo que se puede denominar la intención profunda del artista.

Jacob Bronowski por su cuenta nos remite al carácter que marca a cada sociedad en relación con el doble

²Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1ª reimpresión, (Luís Escolar Bareño, tr.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 85.

³Edgar Morín, “El doble pensamiento”, en: *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, pp. 167-192.

pensamiento y enuncia que “En cada época hay un punto decisivo, una nueva forma de ver y asegurar la coherencia del mundo. Está plasmado en las estatuas de la Isla de Pascua, que lograron detener el tiempo, y en los relojes medievales de Europa, que alguna vez también dieron la impresión de decir para siempre la última palabra acerca de los cielos”.⁴ Cada cultura, cada momento histórico, incluso cada individuo, tiene la tendencia a exaltar un elemento constitutivo de las mencionadas parejas de polaridades complementarias. Pero la obra en cuestión, más allá de exaltar una de las dos polaridades, es un hermoso ejemplo de la valoración de ambas dimensiones y esto se expone particularmente a través de las dualidades de la ensoñación y la vigilia, y de la razón y el inconsciente.

Para Carl Gustav Jung el sueño, asunto central del óleo *La pesadilla*, es la puerta de entrada al inconsciente; el sueño es la comunicación directa, personal y significativa al soñante, que utiliza los símbolos comunes a toda la humanidad con la particularidad individual interpretable según las condiciones de cada persona; por esto la explicación de las imágenes simbólicas de esta pintura, que son producto de un sueño y por ende del inconsciente, pueden ser asociadas a arquetipos de carácter universal más no relacionadas específicamente con un significado. Para el caso de una obra de arte pues, estas hipótesis de Jung, pueden ser empleadas desde los arquetipos universales aplicables de manera general a una interpretación simbólica que no está asociada a un caso de un individuo específico, salvo que la obra haga referencia directa a un personaje en particular retratado y que posea una historia personal conocida.

Cabe complementar que dentro de la psicología junguiana “[...] a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos”,⁵ por lo tanto, el concepto de arquetipo designa contenidos psíquicos

⁴Jacob Bronowski, *El ascenso del hombre*, (Alejandro Ludlow Wiccers, tr.), Bogotá, Fondo Educativo Interamericano S. A., 1983, pp. 20-24.

⁵Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 5ª reimpresión, (Miguel Murmis, tr.), Barcelona, Paidós, 1994, p. 10.

no sometidos aún a elaboración consciente alguna y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato.

Así también, Jung acoge una versión milenaria de la concepción dual de la creación, propia precisamente de una cultura polarmente complementaria a la cultura occidental, y es la que brinda el Taoísmo, antigua religión de China, que divide el universo en dos áreas⁶: materia y espíritu, cosas tangibles e intangibles; llama a las cosas reales Yin, que significa tierra o materia y a las cosas etéreas Yang, o cielo. Sin embargo, tanto el Taoísmo como el propio Jung, aceptan que el equilibrio perfecto no es propio de esta dimensión y que la balanza siempre se inclina en alguna dirección, el equilibrio perfecto es una utopía y un deseo ideal. Desde este ámbito, en la obra *La pesadilla* de Füssli, los elementos correspondientes a una energética Yang en tanto cosas inmateriales, son la figura del caballo y la del demonio, mientras que la mujer soñante es la figura que constituye la energía Yin por pertenecer al mundo material; pero desde otra óptica, la mujer en tanto encarnación de lo femenino corresponde a la dimensión Yang, mientras que el caballo y el ser demoníaco encarnan lo Yin como expresión de lo masculino. Como se pone en evidencia, el óleo busca la presencia de las dos energéticas, la material y la espiritual.

Adoptando este planteamiento de concebir el universo constituido por polaridades complementarias puede observarse que uno de los valores de "*La pesadilla*", y que se extiende a gran parte de la obra de Füssli, radica precisamente en el equilibrio que se manifiesta entre las dos polaridades, no sólo desde el punto de vista de la temática manejada, sino también desde el aspecto formal, compositivo y en la intención plástica del artista.

Obviamente ninguna de las polaridades existe de manera totalmente independiente de la otra, no es po-

⁶Richard Craze, *Guía Práctica del Feng Shui*, Barcelona, Parramón, 2000, p. 9.

sible la luz sin la oscuridad por ejemplo, por lo tanto, aunque una esté al servicio de la otra, ambas están presentes, sólo que una de ellas se exalta y se manifiesta de manera más contundente. Así entonces, en *La pesadilla* también se encuentra la presencia de un componente racional, ordenador y jerarquizador, pero este está supeditado a lo que la relación simbólica dicta al artista.

Ya se ha mencionado el equilibrio propuesto por Füssli en esta pintura para incorporar lo tangible y lo inmaterial; y en cuanto a la composición general de la obra, ella está determinada por un principio clásico de equilibrio a partir de un triángulo, la figura geométricamente más estable, cuyo lado mayor corresponde con la horizontal inferior de la obra y que apunta hacia la parte superior del cuadro donde se intersectan los otros dos lados de la figura triangular como diagonales en equilibrio simétrico; dentro de este triángulo se inscriben las tres imágenes principales de la obra, sin embargo, la mujer soñante adopta una postura forzada en representación de su angustia ante la pesadilla y se compone a partir de una línea ondulante que imprime drama, movimiento y dinámica a la pintura. Así pues se logra un punto justo entre la estática determinada por el triángulo de la composición general y la dinámica orgánica de la soñante.

En este orden de ideas, la armonía también se imprime con la presencia estable y permanente del demonio que está posado sobre la mujer y la aparición súbita del caballo que emerge de la oscuridad del fondo. El alto contraste entre las zonas de oscuridad casi total y la luminosidad de la mujer, hablan también de esta búsqueda del equilibrio y del concepto junguiano de *la iluminación* de la realidad de cada quien; para Jung, cada individuo posee un lado oscuro que debe ser revelado por su lado luminoso y los sueños juegan un papel importantísimo en este proceso de revelación por su capacidad de establecer comunicación con el inconsciente, en donde lo femenino, la soñante luminosa para el caso de *La pesadilla*, es la energía que expande y potencializa la dimensión concreta, que en

esta obra corresponde a los principios de representación y composición clásicos y racionales por una parte, y por otro lado se relaciona con lo que Jung denomina *el complejo*, representado por el cuadrúpedo y la criatura demoníaca. La mujer esplendorosa e irradiante de luminosidad, es simbólicamente la consciencia que permite iluminar la sombra a través de su conexión onírica con el inconsciente.

Otro concepto junguiano aplicable a la pintura que se estudia, es este ya mencionado de la *sombra*, que Jung empleó para esa parte inconsciente de la personalidad; para él, la sombra representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, aunque “[...] la sombra no consiste sólo en omisiones, también se muestra con frecuencia en un acto impulsivo o impensado”,⁷ en los sueños surgen de la sombra diferentes personajes que encarnan estos aspectos del ego del soñante; así pues, puede inferirse que el fondo oscuro de la habitación plasmada en *La pesadilla*, es la *sombra* de la mujer que duerme, y la criatura demoníaca y el corcel son aspectos sombríos del inconsciente de la durmiente. En este sentido también se comprende que la mujer en tanto consciencia luminosa, revela la sombra de las tinieblas reinantes en la escena del cuadro; de allí que sus ropajes y su cuerpo mismo estén repletos de colores luminosos y transparentes, de vaporosidad casi celestial y con cierta presencia también inmaterial, pareciera a veces un ángel postrado en el lecho del recinto.

Y aunque el secreto de lo creativo es para Jung un problema trascendental que la psicología no puede contestar, sino solamente describir; de la concepción científica de la creatividad se deriva la idea de que todo proceso creativo conlleva una conciliación de las polaridades y al mismo tiempo se puede deducir que en un acto o pensamiento creativo se requiere la conexión con el inconsciente, porque la inspiración está en él. En consecuencia puede afirmarse que otro valor de la obra *La pesadilla* es que enuncia sin tapujos la importancia de lo instintivo y lo inexplicable dentro

⁷C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, *Ibid.*, p. 169.

de un universo artístico apegado a la racionalidad moderna palpable en la Academia en la cual se enmarca el contexto neoclásico de la época.

Puede registrarse sin embargo, que dentro de este contexto mencionado, algunos pensadores plantearon nuevos razonamientos para la crítica del arte y ello se refleja en la obra general de Füssli y en *La pesadilla* específicamente. Füssli encarna la posición teórica del filósofo francés Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) en esta pintura repleta de sensibilidad y que se manifiesta en los contrastes entre la sensualidad y la fragilidad de la mujer versus la fuerza y lo grotesco del caballo y el demonio respectivamente, sin duda alguna se puede verificar que hay una intención de cautivar y conmover al espectador entre otras cosas, por “un clímax henchido del cálido sopor de la sexualidad femenina; con carnal turgencia modelada – insistida, sobada... - más de lo pictóricamente propicio; inmersos todos los personajes en un denso hálito, como de alcoba cerrada, brotada de febril fantasía erótica”.⁸

La pesadilla es el reflejo de “[...] un arte apasionado y flexible de gran riqueza cromática y aparente desorden compositivo en el que el gusto por lo patético [...] se enfrenta a la pintura neoclásica”.⁹ La sensibilidad de Füssli se manifiesta en *La pesadilla* no sólo frente al mundo material y concreto, sino sobre todo hacia la otra realidad, aquella mucho más compleja del reino de lo inconsciente, el sentimiento, las pasiones, lo onírico y lo simbólico. Así entonces se palpa como expresión evidente de las teorías de Denis Diderot (1713-1784) y de Johann W. Goethe (1749-1832), quienes abogaban por un arte pasional y sensible en oposición al acartonado arte clásico.

En *Formaciones de lo inconsciente*, Jung, hablando de la relación entre psicología y arte, expone sus ideas sobre la naturaleza de ciertas obras como *La pesadilla* y les da el nombre de arte visionario en tanto que “[...]”

⁸http://cv.uoc.es/991_04_005_01-web/fixter/perc80d.html (consulta: octubre 5 de 2011).

⁹José Ramón Paniagua Soto, *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1981, p 53.

el material o la vivencia que se convierte en contenido de la conformación no es nada conocido; es de esencia foránea, de naturaleza de trasfondo, como proveniente de abismos de etapas prehumanas o como de mundos luminosos u oscuros de naturaleza sobrehumana”,¹⁰ para C. G. Jung el valor de estas obras radica en la fuerza de la vivencia, en una cualidad atemporal en la que lo demoníaco-grotesco se mezcla con bellas formas en eterno caos. El tiempo en este óleo no es ubicable, puede pertenecer a cualquier momento de la historia de la humanidad, pero en cambio tiene una temporalidad en relación con la experiencia existencial del ser humano, se localiza en la noche, territorio de lo espiritual, de lo mítico, de lo sensual, de lo inconsciente y de lo perturbador.

Cada una de las dimensiones polares complementarias de las que se ha hablado en este texto, puede generar manifestaciones y acciones de carácter diferente; puede notarse cómo aquellas expresiones propias del mundo racional obedecen a normas y reglas preestablecidas que generan obras predecibles enmarcadas dentro de parámetros estrictos de manejo de la composición y de las temáticas como son las obras de arte clásicas o clasicistas, mientras que de otro lado, las manifestaciones del mundo sensible posibilitan la creatividad y la liberación del espíritu humano; “*La pesadilla*” es una obra inagotable en este sentido por la posibilidad simbólica de sus personajes; la multiplicidad de interpretaciones es tan abierta como lo manifiesta Jung cuando plantea la importancia de los sueños, “Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”;¹¹ en la pintura *La pesadilla*, y vistos como símbolos, tanto la figura del caballo como la del demonio, representan algo vago, desconocido y oculto.

¹⁰C. G. Jung, *Formaciones de lo inconsciente*. *Ibid.*, p. 12.

¹¹C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, *Ibid.*, p. 20.

En cuanto a la imagen del ser demoníaco que está posado sobre la durmiente, debe tenerse en cuenta que en el contexto literario del norte de Europa en el cual vivió y trabajó Füssli son de gran importancia las historias celtas y la tradición oral de la cultura inglesa de numerosos poetas y escritores que incluyen múltiples historias de hechicería, hadas, elfos, gnomos, duendes y demás seres del supra y del inframundo. Y por supuesto también debe recordarse que Füssli creó varias obras pictóricas a partir de la producción literaria del inglés William Shakespeare (1564-1616) quien involucró en sus fantásticos escritos esta clase de criaturas feéricas producto de un manierismo literario y de un acercamiento emotivo a la realidad.

Para adentrar el ensayo en el simbolismo de los personajes que componen el óleo, puede plantearse que desde la teoría de Jung, en los sueños con frecuencia “[...] emerge otra figura interior. Si quien sueña es un hombre, descubrirá una personificación femenina de su inconsciente; y será una figura masculina en caso de una mujer”.¹² Jung denominó ánima y ánimus a estas figuras respectivamente; la imagen infernal del cuadro de Füssli, corresponde pues al ánimus de la soñante. Tanto el ánima como el ánimus muestran aspectos positivos y negativos de los soñantes. El ánimus está básicamente influido por el padre de la mujer, el padre dota el ánimus de su hija con el matiz de convicciones indiscutibles, de allí que frecuentemente “[...] el ánimus sea, como el ánima, un demonio de la muerte”.¹³ Se puede pues asociar la criatura demoníaca del cuadro de Füssli, con el ánimus de la mujer que sueña.

Sin embargo, según una interpretación junguiana, la imagen del ánimus de la pintura de *La pesadilla* predica que la soñante tras los espasmos de ansiedad, tiene un peligro auténtico y mortal; pero al mismo tiempo se le abre una posibilidad creadora y plena de significado ya que el ánimus destructivo y atormentador se puede transformar en una energía vitalizadora

¹²C. G. Jung, *Ibid.*, p. 177.

¹³*Ibid.*, p. 189.

y alquímica. Cabe aquí hacer referencia a otra pintura de Füssli, *El sueño de una noche de verano* en la cual el artista utiliza el mismo mecanismo para mostrar la presencia del ánimus. En este caso, en la situación en la que la reina de las hadas ha sido obligada por arte de magia a enamorarse de un campesino que le ha salido cabeza de asno, el ánimus corresponde a esta figura antropozomorfa.

No puede dejar de anotarse que otro sentido de la elucidación de los símbolos contenidos en este óleo de Füssli, obediente a una concepción más literal de la interpretación del significado de la palabra, nos remite al origen griego del término en la palabra *efialtes* que corresponde al diablo que inspira la pesadilla y que en latín es el *incubus* que es el demonio que oprime al durmiente y le infunde la pesadilla; en alemán, lengua mucho más próxima al contexto cultural del artista, la palabra es *alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión que produce en el durmiente; sin duda pues, también se puede asociar el monstruo peludo, pequeño, negro y maligno de *La pesadilla* con esta idea mítica del origen de la pesadilla.

Como se ha visto, Füssli hecha mano de procedimientos, expresiones, técnicas, temáticas e inspiraciones cercanos al mundo inconciente, y así se conecta de manera más contundente con su dimensión trascendente desde la liberación de su espíritu a través del arte. Y aunque este proceso de mutación pudo ser un tanto inconsciente para el mismo Johann H. Füssli, Jung asegura que “Lo que los artistas, al igual que los alquimistas, probablemente no percibieron era el hecho psicológico de que estaban proyectando parte de su psique en la materia y objetos inanimados”.¹⁴ En *La pesadilla* las fuerzas internas y las pulsiones interiores del autor afloran al mundo real por medio de las imágenes del diablillo y del corcel y la obra se convierte en instrumento redentor, incluso no sólo del propio artista sino también de los observadores.

En esta obra prima pues la conexión con el universo

¹⁴C. G. Jung, *Ibid.*, p. 254.

de lo inconciente, con lo invisible, con la energética de lo inmaterial y con órdenes y lógicas propios de una naturaleza emotiva y mágica; sin embargo, también está la presencia de ciertas condiciones de carácter racional y de ordenamiento normativo como se ha expuesto. Pero lo fundamental sigue siendo la conexión con el inconciente que es el que no tiene tiempo ni espacio limitado. Una historia contada por la mente racional tiene un principio, un desarrollo y un final, pero no sucede lo mismo en un sueño y mucho menos con una pesadilla, sus dimensiones de tiempo y espacio son totalmente distintas.

En consecuencia con esta aspecto desconfigurado de las dimensiones espacio temporales, *La pesadilla* permite que Füssli plantee una manera de representación del espacio diferente a la de la perspectiva convencional renacentista; la obra es de fondo cerrado y con perspectiva forzada cuestionando mediante esta manera de composición la modernidad y las condiciones propias del ámbito de las academias de la época, particularmente de la Royal Academy of Arts de Londres a la cual Füssli pertenecía y en la que era ampliamente reconocido.

Cabría dudar de si este mundo presentado por Füssli en esta pintura, que se considera imaginario a la luz de la visión racional occidental, no es otra cosa que la otra polaridad complementaria manifiesta a través del arte y que es tan real como lo que percibimos desde la lógica, como la verdadera realidad. Puede concebirse posible, volviendo a Morin, que Füssli pertenece a esa corriente del pensamiento simbólico, mágico y religioso y que por lo tanto estaba biológica y culturalmente más cercano a la dimensión intangible del universo, el mito, lo metafísico, lo fantástico, lo alegórico, lo metafórico y lo onírico.

Los personajes de *La pesadilla* salidos de otros mundos, incluso la soñante, pertenecen a una realidad no experimentada por la razón, sus características formales y sus propiedades materiales aluden a la doble realidad. La luminosidad y el resplandor propios de

la mujer recostada y paralizada en éxtasis por la impresión del sueño, son la imagen exaltada de las cualidades simbólicas que interesan a Füssli; así mismo, el caballo que rompe el espacio del cuadro y aparece en el interior del recinto sin mayor explicación que la concreción hechizada de lo inmaterial, siempre presente en la mente de los seres humanos, se ve acompañada de la desfiguración horripilante del demonio que se burla irónicamente del sufrimiento de la dama.

La palabra inglesa que define una pesadilla, es *nightmare*, que traduce “la yegua de la noche”, y según un fragmento de una conferencia del argentino Jorge Luis Borges¹⁵ (1899-1986), Shakespeare tiene dos versos en los que entiende la pesadilla en este sentido: *I met the nightmare*, “me encontré con la yegua de la noche” y *the nightmare and her nine foals*, “la pesadilla y sus nueve potrillos”; y tal como se ha precisado, la cercanía e influencia de Shakespeare en la obra de Füssli era bastante evidente; tal vez entonces otra posible explicación de la bestia cuadrúpeda que aparece en el cuadro de *La pesadilla* es esta referencia al significado etimológico de la palabra en la lengua inglesa; incluso Borges en esta misma conferencia cita a Víctor Hugo (1802-1885) que en un libro sobre Shakespeare, introduce en un poema la frase *le cheval noir de la nuit*, “el caballo negro de la noche”.

La irrupción arrolladora de la masculinidad bestial del caballo, o de la yegua, de ojos desorbitados, imponentes y fantasmales, y su impulso frenético, hacen rebotar del lecho a la soñante conmocionada igualmente por la criatura diabólica. Para Carl Jung, los caballos salvajes, como el que aparece en la pintura que se analiza, “[...] simbolizan con frecuencia las indomables tendencias instintivas que pueden brotar del inconsciente, y que mucha gente trata de reprimir”¹⁶ y que en algunas ocasiones atormentan tanto al durmiente que se convierten en pesadillas tal y como sucede en el óleo que se estudia en este texto.

¹⁵Jorge Luis Borges, “Mis pesadillas”, *Etiqueta negra*, 4 (33), en: <http://www.etiquetanegra.com.pe/revista/2006/33/pesadillas.htm> (consulta: marzo 9 de 2011).

¹⁶C. G. Jung, *Ibid.*, p. 174.

También puede incluirse en este análisis junguiano las tradiciones populares comunes en toda la Gran Bretaña de que ver un caballo blanco puede ser buena suerte ya que el caballo es símbolo de vida, incluso la diosa celta de la creación era representada montando una yegua blanca. Tal vez entonces la interpretación literal y etimológica de la palabra pesadilla en los diferentes idiomas que se han referido, tiene relación directa con este significado profundo junguiano, no es por lo tanto excluyente la acepción gramatical de la definición junguiana, sino que por el contrario se refuerzan y ambas amplían la posibilidad interpretativa y simbólica de la obra de Füssli.

El simbolismo teriomorfo del cuadrúpedo y del ser infernal “[...] denota precisamente que el contenido y las funciones de que se trata se encuentran todavía en un campo extrahumano, es decir, fuera de la consciencia humana y por lo tanto forman parte, por un lado de lo demoníaco sobrehumano, y por el otro de lo animal infrahumano”.¹⁷ Aunque para el inconsciente esta antinomia se percibe como una unidad, esta diferenciación obedece exclusivamente al campo de la consciencia y es por esto que en el cuadro aparecen ambas figuras, la del caballo y la del diablillo peludo, la primera obedece al ámbito de lo infrahumano y la segunda a una jerarquía sobrenatural.

Por otro lado, la postura forzada del desgarramiento del cuerpo de la mujer, recuerda los estados de éxtasis como el que presenta una de las esculturas barrocas más representativa y emblemática, la del italiano de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), *El éxtasis de Santa Teresa*; varias son las relaciones que se pueden establecer entre esta obra de Bernini y *La pesadilla*, y lo más especial es que pueden ser abordadas como complemento la una de la otra; por ejemplo, en *El éxtasis de Santa Teresa* el fondo está repleto de luz en señal de la luminosidad divina que se representa con los rayos de bronce y que se exaltan por el contraste con el mármol de la santa y del ángel, para el caso de *La*

¹⁷Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu*, 2ª reimpresión, México, Fondo de cultura económica, 1984, p. 33.

pesadilla, se ha observado que el fondo oscuro, símbolo de la noche y de la sombra junguiana de donde aparecen las figuras que simbólicamente representan la pesadilla, enmarca la luz de la durmiente. El ángel que extrae del corazón de la santa española, el dardo del amor divino en la escultura de Bernini, toma el lugar del demonio que se posa sobre la mujer de la pintura de Füssli, el primero es señal divina de los cielos, el segundo es mensajero satánico de los infiernos. Ambos poseen una sonrisa de triunfo y satisfacción mientras que la santa y la soñante se estremecen en ardoroso espasmo. El ángel que presencia el arrebató místico está erguido y con los brazos abiertos e inclina su cabeza con cierta delicadeza y ternura, mientras que la criatura infernal está encogida y adopta una postura que infunde temor.

Dejando a un lado la comparación entre *El éxtasis de Santa Teresa* y *La pesadilla* y volviendo a la relación simbólica de la soñante de la pintura de Füssli, también se puede ver en la contorción y en la repulsión del cuerpo femenino, cierta negación a la aceptación de la pesadilla; Jung dice que la consciencia, se niega a todo lo inconsciente y desconocido, y esta repulsión de la mujer se subraya con la postura desmadejada de la cabeza y con el abandono completo de los brazos que se descuelgan del resto del cuerpo y que dirigen la atención de la obra hacia el interior psíquico del personaje soñante. En esta mujer se presenta una extraña mezcla de sensualidad y dolor, de erotismo y movimiento que aluden al carácter Yang de la durmiente en contrapunto con la esencia Yin de las bestias de la pintura.

Otro aspecto que da pie para un análisis simbólico es la triada utilizada por Füssli en la composición de su obra. Según C. G. Jung, “La triada corresponde, precisamente por su carácter de ser pensado, a la necesidad de un desarrollo espiritual, que requiere una autonomía del pensamiento [...] La triada es también un arquetipo, que con energía rectora no sólo favorece el desarrollo espiritual, sino que, en algunas circuns-

tancias, lo obliga”.¹⁸ Así entonces esta conformación tripartita del óleo remite de nuevo a un proceso de maduración, de liberación de la materia, de lo que Jung llama el proceso de individuación que se realiza en el inconsciente de cada ser humano, de esta manera, cada uno de los personajes puede asociarse a una de las tres fases del acontecer: psíquico, regular e instintivo; este último correspondería al equino, instintual por naturaleza, la criatura infernal puede asociarse a lo psíquico en el sentido de la representación de un estado de la consciencia y finalmente la muchacha estaría representando la fase regular del evento mismo de la alucinación.

La exploración del tenebroso mundo de los sueños, que Jung encuentra casi siempre perturbador del sueño, en *La pesadilla* pone de manifiesto que la creación de Füssli es mágica y como tal es un medio para un fin preconcebido que despierta emociones y pre-para una realidad, se adelanta a un acontecimiento en el mundo material concibiéndolo en su otra dimensión polar, la de lo intuitivo, la de la energética contenida en el símbolo; así *La pesadilla* se desprende de la limitación del mundo que se denomina real y en este sentido se concibe completamente autónoma haciéndose ella misma otra realidad. Füssli confiesa abiertamente con esta obra la aceptación del espíritu humano; parece decir que el progreso racional y la modernidad ilustrada propia del neoclasicismo, no lograron despojar al ser de su diabolismo, de la locura y de los horrores del inconsciente.

En relación a esta constitución de otra realidad, de lo que en este ensayo se ha denominado la evidencia de la otra realidad, el historiador austriaco Ernest Gombrich¹⁹ (1909-2001), respecto a las imágenes y los personajes de una obra de arte, se pregunta si los espectadores pueden ser influidos por las emanaciones de aquellos protagonistas, es decir, introduce la posibilidad de que se produzca una especie de unión

¹⁸C. G. Jung, *Ibid.*, p. 301.

¹⁹E. H. Gombrich y Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993, p. 163.

mística entre quien contempla y medita sobre una obra artística y los seres que la componen; se desprende así otra posible intención o una consecuencia de la presentación de esa otra realidad en *La pesadilla*, ya que quien se acerca a esta pintura queda acogido por el carácter irracional de los personajes y se ve por lo tanto involucrado en una dimensión mágica y espiritual.

Como se ha dicho, el sueño es para Jung el lenguaje del inconsciente, un lenguaje que se manifiesta a partir de imágenes no racionales que poseen otra estructura, la simbólica, metafórica y analógica; en *La pesadilla*, el motivo del inconsciente del sueño es por lo tanto el motor de la expresión artística, al mismo tiempo la determina y la potencializa hacia una dimensión diferente, se sale de lo simple del mundo racionalizado para entrar en la esencia de lo complejo y polivalente. Tiene múltiples explicaciones, orígenes y direcciones, tiene varios sentidos y objetivos, es completamente universal y dinámica. El peso simbólico de esta pintura es plurívoco, lleno de vislumbres, es tan abundante en relaciones que se hace inabarcable y es imposible de toda formulación unívoca. El desarrollo simbólico presenta, según el propio Jung, una estructura rítmica de negación y posición, de pérdida y ganancia, de claridad y oscuridad. Si se retoma entonces esta condición polar de lo simbólico, tan evidente en *La pesadilla*, se puede afirmar que este óleo de Füssli, se convierte en medio de esclarecimiento y conduce a un nivel más alto de consciencia.

En el sentido de este ensayo puede decirse que la obra de Füssli *La pesadilla*, próxima y afín a la dimensión emotiva, se hace a sí misma más autónoma, más independiente de la razón y sus procesos de acercamiento al universo donde el rigor matemático y lógico juegan un papel preponderante en la composición y la representación. La aparición de los sueños, de las imágenes y los seres de orden simbólico y esotérico como el caballo y el demonio, que pueden ser considerados incluso como presagios del Surrealismo y de la Pintura Metafísica, son intentos de reconciliación y unión de los opuestos dentro de la psique. Esta obra de Füssli,

como muchas de las pinturas del griego Giorgio de Chirico (1888-1978), del español Salvador Dalí (1904-1989) o del francés Yves Tanguy (1900-1955) revela ese aspecto fantasmal de la realidad, constituyen una situación análoga a los sueños, que surgen como imágenes procedentes del inconsciente y otorga a los sueños un poder superior al de la razón.

Puede concluirse este ensayo sobre la obra *La pesadilla* del suizo Johann Heinrich Füssli analizada bajo el lente de la interpretación junguiana, con unas palabras del propio Carl Jung que apelan a la unión de los opuestos complementarios y que tiene en el arte un territorio fecundo: “Lo que de hecho, tienen hoy día los artistas en el corazón es una reunión consciente de su propia realidad del mundo o de la naturaleza; o en último caso, una nueva unión de cuerpo y alma, materia y espíritu. Ese es su camino para la reconquista de su peso como seres humanos”.²⁰ No podría encontrarse una mejor creación artística que *La pesadilla* para ejemplificar esta sentencia de Jung, aquí Füssli es testigo de la aparición de lo inmaterial en el mundo, presenta la tensión constante de lo matérico y lo intangible, pone en evidencia la doble realidad.

BIBLIOGRAFÍA.

Borges, Jorge Luis, “Mis pesadillas”, *Etiqueta negra*, 4 (33), en: <http://www.etiquetanegra.com.pe/revista/2006/33/pesadillas.htm> (consulta: marzo 9 de 2011).

Bronowski, Jacob, *El ascenso del hombre*, (Alejandro Ludlow Wickers, tr.), Bogotá, Fondo Educativo Interamericano S. A., 1983.

Craze, Richard, *Guía Práctica del Feng Shui*, Barcelona, Parramón, 2000.

Eco, Umberto, *La Estructura Ausente*, Barcelona, Lumen, 1975.

²⁰C. G. Jung, *Ibid.*, p. 268.

Gombrich, E. H. y Eribon, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993.

Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 5ª reimpresión, (Miguel Murmis, tr.), Barcelona, Paidós, 1994.

_____, *El hombre y sus símbolos*, 1ª reimpresión, (Luis Escolar Bareño, tr.), Madrid, Aguilar, 1969.

_____, *Formaciones de lo inconsciente*, 1ª reimpresión, (Roberto Pope, tr.), Barcelona, Paidós, 1982.

_____, *Simbología del espíritu*, 2ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Morín, Edgar, “El doble pensamiento”, en: *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 167 – 192.

Paniagua Soto, José Ramón, *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1981.

<http://www.swisslatin.ch/cultura-23.htm> (consulta: septiembre 14 de 2011).

<http://nachtmah-2022.gemaelde-webkatalog.de/> (consulta: septiembre 14 de 2011).

http://cv.uoc.es/991_04_005_01-web/fixter/perc80d.html (consulta: octubre 5 de 2011).

*Y la ciudad, ahora, es como un plano
de mis humillaciones y fracasos;
desde esa puerta he visto los ocasos
y ante ese mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
me han deparado los comunes casos
de toda suerte humana; aquí mis pasos
urden su incalculable laberinto (...)*

Jorge Luis Borges (poeta y cuentista argentino)

Reseñas



Thornton, Sarah. Siete días en el mundo del arte. Barcelona: Edhasa, 2010. ISBN 978 987 628 056 3 (Seven Days in the Art World. W. W. Norton & Company, 2008)

Este recorrido etnográfico por las instituciones en la que el arte contemporáneo se “cocina” constituye un delicioso platillo para legos y conocedores: los primeros, porque encontrarán en él algunos de los “secretos” que explican la intrincada interrelación entre la economía, el arte, los museos, los artistas, curadores, ferias, galeristas y mercaderes. Para los conocedores, los guiños de figuras conocidas, de problemas y de discusiones reabren la revisión de categorías y de debates nunca concluidos. El frenético mundillo de subastas, críticos, académicos, curadores, galeristas y, por supuesto, artistas, devela sus ecologías secretas, sus pactos, miserias y grandezas ante un ojo que aparentando inocencia, los expone casi con ingenua satisfacción.

Esta canadiense radicada en Londres, con un BA en historia del arte y un doctorado en sociología de la música, se convierte en una versión contemporánea de Virgilio que nos ayuda a atravesar indemnes el infierno, el purgatorio y el cielo a través de los cuales se produce el valor cultural del arte hoy, y lo hace con una elegancia y fluidez incomparables, dentro de una narración que cronológicamente, como un diario de antropólogo, va desgranando sus recorridos por los 7 círculos de esa producción simbólica que aún es capaz de conmovernos de muchas maneras.

Ese universo de rituales singulares y arcanos, de gestos que se convierten en miles de dólares en una subasta o que nos deja ver los entresijos de la enseñanza del arte, de sus leyendas y padres fundadores, se despliega con una escritura hipnótica y llena de pasión y humor. Algunos problemas de traducción son pequeñas piedras en el camino, pero afortunadamente se salvan con facilidad.

J.E.C.

Castelblanco Salcedo, Diana Zoraida. Los relatos del objeto urbano. Una reflexión sobre las formas de habitar el espacio urbano. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010. ISBN 978-958-719-690-0.

Sanín Santamaría, Juan Diego. Estéticas del consumo. Configuraciones de la cultura material. Medellín: UPB, 2008. ISBN 978-958-696-654-2

Delgado Leyva, Rosa. La pantalla futurista. Del viaje a la luna de GeogesMéliès a El hotel electrónico de Segundo de Chomón. Madrid: Cátedra, 2012

El primer libro es el resultado del trabajo de esta diseñadora industrial como tesis de maestría en hábitat de la Universidad Nacional. El texto logra hacer visibles las conexiones que se van tejiendo ente el espacio público y los objetos que lo van construyendo y habitando, en tanto estos son narrados por los usuarios de tales lugares, en sus encuentros y vivencias. Así, más allá de la definición política de lo público, la autora propone definirlo como escenario de percepciones que permite leer las relaciones sociales. Un recorrido por las diferentes localidades bogotanas, a caballo de un diseño metodológico claro e interdisciplinario, permite ir dando forma a una cartografía objetual donde las apropiaciones de los ciudadanos son definitivas y dan cuenta de los desencuentros ente estas y los diseños de “mobiliario urbano”, y, al contrario, el tejido de memorias y afectos ligados a sedimentos, a objetos identitarios, apropiaciones estético-simbólicas que

sucedan fuera de la mirada y registros oficiales. No sólo es una libro-herramienta de gran valor, sino que dialoga con otros trabajos que han venido explorando dimensiones antes inéditas del espacio público, como la tesis de maestría del también diseñador Juan Diego Sanín Santamaría (Maestría en estética UN-Sede Medellín), donde el foco es el de la circulación de los objetos en sus usos, transformaciones, redefiniciones, museificaciones, desgaste, etc., desplegando un cuadro donde la cultura material de nuestra época, tan abigarrada, va mostrando otros estratos de sentido.

Por su parte, el libro de Rosa Delgado, tesis doctoral dirigida por Román Gubern, se interesa por los objetos cotidianos retratados en el cine, indagando las previsiones futuristas y utópicas presentes en varios ejemplos tomados de historia del cine, donde paraguas, hoteles, azafatas, electricidad, exposiciones universales, ciudades futuristas, mecanización, etc., van mostrándose como elementos o que reflejan los temores y esperanzas de un momento, o como proyecciones de deseos no cumplidos.

Así, estos tres libros, fruto todos ellos de ejercicios académicos de tesis, aportan un magnífico juego de espejos que se despliega en el presente, el pasado y el futuro de las construcciones sociales sobre los objetos, sus imaginarios, el carácter interpelante de la cultura material sobre la memoria y el deseo y la configuración de los espacios y hábitats.

J.E.C.

De Toledo, Camille. Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente. Oaxaca: Almadía, 2008. ISBN 978-970-985-440-4

Tras este pseudónimo, se oculta Alexis Mital, un provocador, un explorador del Zeitgeist contemporáneo, de esa ambigua era denominada “postmodernidad” o “modernidad líquida” o “tardomodernidad” o “modernidad revisada”..., entre muchos otros remoquetes que se quedan cortos y expresan la angustia ante el no

poder nombrar para entender lo que pasa Este testigo se asfixia ante dos derrumbes: el del muro de Berlín y el de las Torres gemelas de New York, dos puntos de partida hacia otra atmósfera cultural, social y política, un “nuevo encierro”, como lo denomina, basado en cinco bases: el bloqueo de la historia, la condenación de la voluntad de resistencia, la neutralización de las tácticas de subversión, la absorción de lo marginal y la dispersión del poder económico y político. Esta “arquitectura” produce lo que De Toledo llama “el dandismo de las masas”.

Para de Toledo, nuestra época tiene una semejanza con el mundo de Napoleón III, en el que las fracturas revolucionarias de 1789, 1830 y 1848, están atrás: la monumentalización de París a manos de Haussman, la recuperación patrimonial de Viollet- Le- Duc, son las

respuestas del poder para relegitimarse. Como ayer, la patrimonialización y “disneyficación” de los entornos urbanos, hoy con el apoyo de la tecnología, tratan de restaurar una autoridad política monolítica, dejando atrás las ruinas de los proyectos contraculturales y sus interrogantes y vacilaciones morales.

Este ensayo acentúa los tintes distópicos de nuestra era, su farsesca puesta en escena de lo político mediatizado, sus teratologías inocultables, ofrecen un mapa discutible pero iluminador para mirarnos. Su vertiginoso lenguaje, a veces casi alucinatorio, sus apuntes autobiográficos, sus lúcidos y descarnados diagnósticos, sus recorridos planetarios, dan a la obra una especial textura narrativa, que permite leerse como si fuera ficción, pero, tal vez lamentablemente, no lo es.

J.E.C.

Colaboradores



Fernando Benjumea Uribe

A

rquitecto con maestría en filosofía y docente de la Sede. Autor de varios trabajos académicos y de conferencias sobre la relación entre el habitar y la arquitectura. Su tesis de maestría se titula “La arquitectura del habitar. Reflexiones sobre Heidegger”.

Ángela Chaverra Brand

Docente de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín. Actriz y coordinadora del proyecto académico de la Corporación Artística Imagineros. Magíster en Estética y especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. Licenciada en Formación Estética, Universidad Pontificia Bolivariana-Medellín. Psicóloga, Universidad de Antioquia, Medellín.

Juan David Chávez Giraldo

Arquitecto egresado de la U.P.B., magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, candidato a doctor en Artes de la misma universidad, Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la U.P.B. Ha desempeñado diversos cargos académicos, y ganado

reconocimientos por su trabajo como proyectista.
Autor de artículos y libros.

Tom Griggs

Fotógrafo y educador. Vive en Medellín, donde enseña fotografía en la Universidad de Antioquía. Dirige el website de fotografía y microsubsidios fototazo (<http://www.fototazo.com>). Obtuvo títulos de maestría y licenciatura en el Massachusetts College of Art and Design y una licenciatura en la Wesleyan University. Creció en St. Louis Park, Minnesota. Ha participado en varios proyectos artísticos y culturales en Medellín. Ha recibido varios reconocimientos y ha sido becario ICETEX y artista visitante en EEUU y México.

Las imágenes de su proyecto “Medallo” que nos acompañan han sido publicadas en el puercoespín, Argentina, Agosto de 2012, y en Newsweek, edición japonesa, Agosto de 2012.

Algunas de sus exposiciones en grupo o dedicadas sólo a su trabajo en los últimos años:

2011

Skewed Demographic. Queens Museum of Art, New York City.

NOIR. New Orleans Photo Alliance Gallery, New Orleans, LA.

10x10 Artistas Docentes – Bellas Artes Cien Años, Sala Ciudad EPM, Medellín

2010

ONWARD ‘10. Project Basho, Philadelphia.

2009

To Here. Kris Graves Projects, Brooklyn, NY.

Boston Young Contemporaries. Gallery 808, Boston, MA.

Small Works Show. ChaitGalleries Downtown, Iowa City, IA. Juried.

Fluorescent Moon. Bakalar Gallery, Massachusetts College of Art and Design.

2009 PRC Student Exhibition. Photographic Resource Center, Boston, MA.

Marcel Hénaff

Filósofo y antropólogo, es profesor de la Universidad de California en San Diego. Agregado y doctor en filosofía, estudió etnología en la Universidad de Abidjan, y ha enseñado en la Universidad de Copenhague, en el Colegio internacional de filosofía en París, en la Universidad Johns Hopkins y en la de Kyoto. Es autor de “Sade, la invención del cuerpo libertino” (1978) [Barcelona: Destino, 1980]; de “Claude Lévi-Strauss y la antropología estructural”(1991, 2000); de “Public Space and Democracy”, con Tracy Strong (2001), de “El precio de la verdad, el Don, el dinero, la filosofía” (2002); “Claude Lévi-Strauss, el pasador de sentido” (2008) y de la obra “El Don de los filósofos, repensar la reciprocidad” (2012). Los textos traducidos corresponden a la Obertura y las conclusiones de su libro La ciudad que viene (París: L’Herne, 2008, pp. 5-15 & 214-236).

Luis Alfonso Paláu Castaño

Profesor titular jubilado, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín. Filósofo de la UPB. Su trabajo de traductor y divulgador de pensadores contemporáneos, aunado a sus intervenciones en ciclos de conferencias y seminarios, dan fe de una labor incansable y realmente insustituible.

Mary Luz Ramírez

Licenciada en Educación Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia; Estudiante de Maestría en Gestión Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En la actualidad, es docente en el CEFA.

Consuelo Triviño Anzola

Narradora y ensayista, Bogotá, 1956; es doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid; ha sido profesora de Lengua española y de Literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de Cádiz. Está vinculada al Instituto Cervantes desde 1997. Su obra narrativa ha sido valorada por la más exigente crítica literaria. Novelas como “La semilla de la ira” (2008) -inspirada en el polémico escritor colombiano José María Vargas Vila-, “Prohibido salir a la calle” (1998, Sílabas Editores, 2011) “Una isla en la luna” (2009, dan cuenta de una obra aclamada por los

más exigentes críticos. Los cuentos reunidos en “La casa imposible” (2005), traducidos y antologados en importantes colecciones, complementan su obra de narradora.

Paolo Villalba Storti

Egresado de la maestría en estética de la Sede. Comunicador Social y Especialista en Docencia Investigativa Universitaria de la Fundación Universitaria Luis Amigó. Docente e investigador de la Facultad de Comunicación Social de esa universidad.

w w w . 4 - 7 2 . c o m . c o



LA RED POSTAL DE COLOMBIA

► Línea de Atención al Cliente Nacional ◀
018000112170

UN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE MEDELLÍN