

Re-correr la ciudad

Rerun the city

María Margarita González Cárdenas¹, Camilo Salazar Ferro² y Tatiana Urrea Uyabán³

¹Universidad de Riyadh; ²Universidad de los Andes, Bogotá; ³Universidad Nacional de Colombia
mgonzalezcardenas@gmail.com; csalazar@uniandes.edu.co; wturreau@unal.edu.co

Resumen. Dentro de los innumerables métodos de análisis y conocimiento de la ciudad, la deriva es una herramienta que combina lo científico con lo perceptual, lo racional con lo intuitivo y ata lo lúdico a lo académico como condición indispensable para aprehender. Para la reflexión que desde la universidad emprendemos, la deriva, además de ser una herramienta de análisis, tiene la virtud de devolver el entusiasmo y la alegría de los estudiantes por conocer la ciudad desde su experiencia. Este artículo, dividido en dos partes, una primera en donde se desarrolla el marco teórico y una segunda en donde se ven los resultados de un ejercicio académico de pregrado en la Universidad Nacional, propone volver a situar a este método de conocimiento en el lugar que debería ocupar en la enseñanza de la arquitectura y la ciudad.

Abstract. Of the innumerable methods for analysing and acquiring knowledge about the city, the *dérive* is a tool which combines science with perception, rationality with intuition, and ties leisure to academics as an indispensable condition for learning. To the way of thinking at this university, the *dérive*, in addition to being an analytical tool, has the virtue of returning students' enthusiasm and joy in learning about the city from their own experience. This article, divided into two parts, a first in which the theoretical framework is developed and a second in which the results of an undergraduate academic exercise at the National University is described, proposes situating this method of learning in the place that it should hold in teaching architecture and the city.

Palabras clave. Ciudad; arte; deriva; análisis urbano; Bogotá.

Keywords. City; art; *dérive*; urban analysis; Bogotá.

Pensamos, para empezar, que hay que cambiar el mundo
Guy Debord (2000)

Los principios de la teoría de la deriva

Los importantes crecimientos que tuvieron las ciudades occidentales a raíz de la industrialización –producto, entre otros factores, de un importante crecimiento demográfico–, hicieron necesaria una serie de novedosas aproximaciones a las estructuras urbanas existentes. Ante el nuevo panorama que la revolución industrial trajo consigo, surgió la necesidad de fijar lineamientos para entender las ciudades y proponer su transformación.

Como consecuencia, desde el siglo XIX se han planteado aproximaciones a la ciudad que han abordado la tarea de resolver los grandes temas y problemáticas urbanas. A través de la racionalidad técnica, la naciente ciencia urbana proponía utilizar la aproximación científica para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. A mediados del siglo XX esa ciencia afirmó que dicha metodología científica de trabajo sobre la ciudad estaba fuera de discusión y que, de hecho, constituía la carta de navegación para la realización de propuestas que buscaran la mejora de las estructuras urbanas.

Por lo tanto, desde el siglo XIX se ha venido produciendo una ciudad donde, desde la racionalidad, el objetivo técnico comanda: de la mano del urbanista, la ciudad se ha concebido de forma sistemática, y el espacio urbano resultante se ha convertido en un lugar donde habita y consume un 'hombre cifra' de quien interesa su capacidad productiva. Desde entonces, y de forma paralela a la actuación del urbanismo, diversas reacciones han tendido

a buscar estrategias para explicar y facilitar la vida de ese hombre en la ciudad: desde consideraciones utópicas hasta movimientos liberadores de tipo artístico y cultural, generarán múltiples reacciones que tendrán su inicio durante los últimos años del siglo XIX y cuyas consecuencias afectarán hasta nuestros días.

¿Cómo reaccionar ante una ciudad del capital, de la movilidad, de la economía de tiempo? Con el cambio como premisa, las primeras reacciones provendrán de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

Contemporáneas a las aproximaciones racionales propuestas desde el urbanismo y otras disciplinas que han estudiado la ciudad, las artes y las humanidades apuestan por una mirada alternativa al espacio urbano. Reflexiones como las planteadas por Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe y Walter Benjamin, entre otros, quienes a finales del siglo XIX reconocieron al habitante como el centro de gravedad de la ciudad, abrieron un nuevo camino para entender realmente las estructuras urbanas de la ciudad moderna. Su literatura y poesía caracterizaron al ciudadano como el agente receptor de lo que la ciudad comunica, revelando las nuevas sensaciones que tienen lugar cuando se vive en ciudades desconocidas, nuevas, congestionadas, colmadas de constantes e impredecibles cambios, sin palabras conocidas para ser descritas.

Baudelaire. El *flâneur* retrata el mundo moderno

A la figura del *dandy*, atribuida a Baudelaire, ‘el primer moderno’, se le suma la del *flâneur*, aquél para quien la materia prima de su producción intelectual –o contemplación– es la ciudad; a él la multitud, la masa, le inspira fascinación. En esta posición la ciudad se convierte en una necesidad vital para ser artista y, como objeto de amor, es susceptible de ser despreciada, odiada, traicionada y nuevamente amada. El *flâneur* como paseante, cronista o filósofo, es el símbolo de la modernidad, porque está sumergido en un movimiento permanente que lo hace padecer, enfermarse y también perderse de placer. Y la ciudad, ese París ‘en donde todo pasa’, está hecha para él, para que se pierda en ella, en sus pasajes comerciales, en ese lugar de paseantes, voyeurs, exhibicionistas y fumadores en medio de escaparates de vidrio y mármol que lo hacen sentir ‘como en casa’.

El *flâneur* recupera el sentido del aburrimiento y la melancolía, su ‘tedio vital’, ya que es desde tales sentimientos desde donde se abandona a la ciudad desnuda, estimulando así su mirada, su crítica, su pesquisa. Pues su misión última es descifrar la ciudad y luego, de ser posible, ejercer sobre ella la creación artística.

Las vanguardias artísticas. Dadá: la ciudad como un acto estético

A comienzos del siglo XX las vanguardias artísticas actúan como una ruptura con respecto a lo que consideraban la tradición¹. Con Dadá aparece la ciudad por primera vez como un motivo de acción y reflexión desde el arte, un espacio por ser re-conocido desde el acto o, más precisamente, desde la actuación estética, pues consideran que en lo banal y cotidiano

¹ Para profundizar en la historia y la amplitud de las vanguardias, consultar José A. González (1989) y Mario De Micheli (1966).

—en aquello que realmente no vale la pena ser conocido— reside un valor por descubrir. Este valor desacraliza el arte, propósito manifiesto de este grupo de artistas. Para Dadá, un hecho estético es también la exploración de un hecho estético, ávido de percepción visual, acústica y táctil, y los espacios urbanos, abandonados o en proceso de transformación consienten ese tipo de exaltaciones sensibles.

El 14 de abril de 1921 en París, frente a la iglesia de Saint Julien le Pauvre, los dadaístas, encabezados por Tristán Tzara y André Bretón, se dan cita en un espacio olvidado, banal e inútil, un *terrain vague*, para leer el diccionario *Larousse* y repartir pequeños trozos de papel a los escasos asistentes. Así iniciaron sus incursiones urbanas a lugares banales de la monumental Ciudad Luz y a través de esta acción negaron el silencio urbano que envuelve a estos lugares olvidados, manifestando su creencia en que lo insustancial y cotidiano atesora un valor recóndito. Involucrando su exploración y percepción, implicando todos los sentidos engrandecidos por el abandono mismo, hacen de la ciudad una obra de arte. Sobre ella se concentra la atención, se mira, se oye con cuidado, se está alerta, se siente la experiencia, se fija la memoria.



Lugares olvidados. Detrás de las grandes calles comerciales existen unos patios traseros que acogen actividades no percibidas por los ciudadanos. En Bogotá, lotes de especulación detrás del concurrido centro comercial de San Victorino.

Surrealismo. El inconsciente de los espacios urbanos

Tras la muerte anunciada de Dadá, Breton deviene al surrealismo, ampliando la aproximación del espacio urbano hasta su representación a través de la *escritura automática*. Ahora la acción se concentra en tantear el inconsciente de la ciudad que se transforma al servicio de la burguesía. Perdersse entre los registros de este territorio surreal sólo es posible asumiendo el error como parte del hecho de 'soltar las amarras', de abandonarse a la realidad urbana.

La ciudad, que superficialmente se presenta como un todo homogéneo, permite descubrir a través de la percepción del surrealista tres ambientes diferentes: los lugares muy frecuentados tanto por sus ciudadanos como por los visitantes, los lugares poco frecuentados pero altamente placenteros de visitar, y aquellos que todos conocen pero que no son visitados porque no hay ninguna razón para ir o para permanecer allí.



Lugares olvidados. Detrás de los pasajes comerciales del centro de la ciudad moderna se esconden joyas de la arquitectura en deterioro, como este edificio de vivienda, imperceptible desde la calle a la cual da frente. Esta vista se obtiene desde el segundo piso del pasaje Hernández, en Bogotá.

El *errabundeo* –un acto sin fin y, por lo tanto, sin objetivo– es la acción que hace posible una técnica de exploración del campo y la ciudad. Inconformes con la representación tradicional de la ciudad, y como producto de esta nueva experimentación, los surrealistas elaboran una cartografía que refleja otro conocimiento del mundo. Sus mapas urbanos asumen el deseo como punto de partida de la representación de la ciudad y, de esa manera, demuestran las variaciones de percepción obtenidas a través del ambiente urbano, cuyo denominador común resulta ser su subjetividad.

Los experimentos surrealistas revelan una ciudad reducida a los lugares que se pueden recorrer, calles bulliciosas, espacios iluminados, plazas conocidas. Y más allá de la percepción del espacio real, identifican que hay en estas calles, plazas y edificios públicos una sociedad somnolienta, que calla, que está sumergida en una permanente duermevela urbana. Desde esta reflexión psicogeográfica, hay una denuncia ante la ciudad habitada con represión: como habitantes, somos incapaces de romper los hábitos impuestos y nos vemos incapaces de explorar –de rastrear, sondear, bucear, investigar, examinar– el espacio que hemos construido.

La Internacional Situacionista. La experimentación de un método científico para conocer la ciudad

La ciudad se moderniza rápidamente al finalizar la década de 1940; ha pasado la Segunda Guerra Mundial y es un periodo de posguerras. Los jóvenes sueñan con cambiar el mundo que se les ha heredado. La Internacional Situacionista, hija de varios de los grupos de

vanguardia de principios de siglo XX, propone sacar al hombre de la situación de consumo a donde ha sido conducido por el movimiento moderno.

Es el momento de reconstruir Europa y los más jóvenes contradicen los postulados de los arquitectos modernos, pues anhelan y buscan una ciudad diferente, con corazón, con alma. Para ellos, la ciudad trasciende las formas construidas y se define como un espacio lúdico, de intercambios, para ser recorrida como crítica a la situación del momento. Sólo la actuación en grupo permite la comunión. Las acciones artísticas se enfocan hacia un objetivo común: la toma de la ciudad por unos hombres que construyen una sociedad lúdica a través de sus propias situaciones. Para ellos, el tiempo libre es el único existente.

Retomar la actitud del paseante contradice la dinámica de consumo de la ciudad a través de un acto ocioso, un acto que nada produce. Ese acto es caminar.

La vanguardia de la era del consumo

Después de varios años de no reunirse, el grupo del CIAM celebra en 1948, al norte de Italia en la ciudad de Bérgamo, su octavo congreso. Con la presencia de Le Corbusier y otros importantes maestros de la arquitectura moderna se presentan proyectos urbanos calificados como 'funcionalistas' por los asistentes más jóvenes, quienes desde París, Londres y Amsterdam fundan grupos alternativos a lo que ellos consideran un dogma. En septiembre de 1956, Asger Jorn, del *Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista* (Alba, Italia, 1954); Guy Debord, de la *Internacional Letrista* (París, Francia, 1946); y Constant Anton Nieuwenhuys, de *COBRA* (Amsterdam, Holanda, 1947), fundan la Internacional Situacionista².

El manifiesto de esta vanguardia, denominado *La Declaración de Amsterdam* (1958), expresa su oposición a todas las fuerzas retrógradas y, desconociendo las acciones individuales, afirma que el arte se compone por la acción grupal. El objetivo común es la relación sobre la construcción de situaciones y la toma de la ciudad por un hombre que construye sus propios escenarios. Debord expone el principio básico con el cual es posible cambiar el mundo: sobrepasar el arte³.

Los situacionistas se declaran del lado de los desfavorecidos, es decir, de los países subdesarrollados, ya que están involucrados, con su voluntad de cambio, en un combate más radical contra el imperialismo. Esta voluntad de cambio cimienta su fundamento en las teorías del filósofo marxista Henri Lefebvre, quien predice el advenimiento de una nueva 'época urbana' en la cual el espacio de la ciudad ya no estaría determinado por las fuerzas del mercado: la ciudad se presenta así como el lugar de la lucha del hombre moderno contra la alienación.

² Estos tres personajes protagonizarán un constante debate al interior de la Internacional Situacionista. El debate más importante se basaba en la fe que profesaba Jorn por la producción individual del arte, mientras que Constant y Debord creían fuertemente en el trabajo grupal.

³ La forma manifiesta propia de las primeras vanguardias del siglo XX se presenta como una ruptura con el pasado: se caracteriza por ser voluntariamente declaratoria, iniciativa y subversiva con respecto a la manera en la que hasta entonces se hablaba de arquitectura. A diferencia de los tratados y las reglas, el manifiesto se quiere provocativo y no dogmático, por lo tanto se firma y escribe en primera persona del plural.

Ese hombre moderno, liberado del trabajo, no puede ser otro que el *homo ludens*, presentado a principios de siglo por el sociólogo Joan Huizinga en su trabajo “*Ensayo sobre la función social del juego*” ([1938] 2000); Huizinga imagina una sociedad sin clases en la que el homo faber, hombre de la sociedad industrial, es reemplazado por el homo ludens, quien construye una sociedad lúdica en donde el tiempo libre es el único tiempo existente.

Guy Debord, el artífice de la deriva⁴

Desde su incursión en la Internacional Letrista, Debord, líder intelectual de la Internacional Situacionista, se dedica a explorar novedosos métodos de subjetividad subversiva. La nueva metodología de aproximación a la ciudad será la deriva o errancia deliberada a través de ella. Basado conscientemente en las prácticas surrealistas, define la deriva como la racionalización de la vida bohemia vivida en los rincones de la Rivera Izquierda del Sena, allí donde se encontraba la gente que permanecía en las márgenes de la sociedad, sin trabajo ni estudios.

La juventud de Debord lo lleva a reflexionar sobre la vida en una ciudad en donde la intervención del movimiento moderno permite tanto su capitalización como la pérdida de la autonomía ciudadana, resignándose ante un mundo ordenado, prefabricado y repetitivo donde la incursión extrema de la tecnología reduce la creatividad e independencia de las personas. Los grandes conjuntos urbanos de la periferia lograron reducir la vida de sus habitantes a la pura trivialidad de lo repetitivo y la producción exagerada de objetos no hizo más que cubrir de miseria la relevancia de su existencia.

Ante esto, la propuesta de la Internacional Situacionista es retornar al sentimiento neodadaísta, atendiendo a los objetos cotidianos, aquellos que están en desuso, los lugares sin planeación y los edificios diseñados sin la intervención de los arquitectos.

En “*Posiciones situacionistas sobre la circulación*” –manifiesto y sátira sobre la *Carta de Atenas como dogma funcionalista*–, Debord se opone a los estacionamientos como espacios ordenadores de la planeación urbana. Frente a esto es necesario transformar la arquitectura de acuerdo con el desarrollo de la sociedad. Consecuentemente, deben ser condenadas las formas de relación social tradicional, como la familia y su expresión de felicidad burguesa resultante de la posesión de un automóvil para desplazarse o de una casa cómoda para permanecer.

El menosprecio por el espacio urbano, tanto como la aventura que éste le ofrece al ciudadano, se hace explícito por el sociólogo Chombart de Lauwe, quien a través de un estudio hecho en 1955 evidencia la ‘estrechez’ del París real que vive cada individuo. Debord, al exponer la “*Teoría de la Deriva*” ([1956] 1996a), comenta este ejercicio rescatando la definición de barrio como unidad geográfica y económica, en cuya representación sus habitantes y los barrios vecinos tienen un papel imprescindible.

⁴ “*Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia*” (Liberio Andreotti y Xavier Costa, 1996, p. 69).

Ante la ciudad que se presenta como ‘espacio desconocido’, objeto de deseo o motivo de exploración científica, se instaura la deriva como una experiencia ontológica de reapropiación urbana. Se define originalmente como “[...] una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes cambiantes” (Debord, [1956] 1996b, p. 22), “[...] una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través del vagabundeo” (p. 26).

Ante su propia racionalidad, la deriva es una operación que está sometida a cierto método. Previamente, a través del dibujo de cartografías, se hace necesario establecer las rutas de incursión a la unidad a analizar, la magnitud de este espacio, el tiempo dedicado al ejercicio y el número de integrantes del grupo, así como su estado de conciencia. Estas condiciones previas garantizan durante el ejercicio una observación lo más objetiva posible. El azar se admite sólo en la incertidumbre que trazan los recorridos urbanos, claves del conocimiento de la ciudad.

Los mapas psicogeográficos⁵ son los primeros registros de esta forma de acción sobre la ciudad. En ellos aparece la ciudad recortada por unidades de ambiente, atadas por flechas que simbolizan relaciones más o menos intensas. La deriva trata de reemplazar estas flechas, haciendo que este fragmento de ciudad, banalizado en el mapa, surja como un lugar a investigar a partir de este juego. En el registro de la acción se transforma la representación racional de la ciudad revelando que la ciudad no es enteramente conocida y que en la experiencia de su recorrido se hacen evidentes sus fragmentos separados.

Adquirir y recortar *souvenirs* de los lugares visitados, y reemplazar partes de la ciudad real por estos fragmentos, aproxima la IS a la construcción de collages de los primeros años del siglo XX, a la representación del movimiento presente en el cubismo, a la creación de pequeños poemas recortados de los dadaístas, a la misma experimentación creativa surrealista, a la fragmentación del carácter unitario y homogéneo del espectáculo. La deriva se vincula así a un proyecto de desamparo y desarraigo que sitúa a sus participantes en una posición de marginalidad respecto a cualquier cultura: los situacionistas son ‘nativos marginales’ o ‘extranjeros profesionales’.

La creciente desocupación de los ciudadanos –debido a la mecanización y a la simplificación de espacios y tipo de vida– hace que en su tiempo libre asistan a recrear la cultura del espectáculo. Los trabajadores salen de sus casas a consumir lo devengado, generando así una dinámica económica que cada vez pide más: mientras más se trabaje, más se puede consumir productos más nuevos, más avanzados... La Internacional Situacionista combatirá este anestesiamiento del ciudadano explotando el tiempo de los ciudadanos de una manera lúdica, incitándolos a disfrutar de la ciudad.

La ciudad es un espacio en el cual es posible perder el tiempo útil, o ganar el tiempo inútil, con el fin de transformarlo en un tiempo lúdico-constructivo. La IS pretende pasar del concepto de circulación –en tanto que complemento del trabajo y distribución de la ciudad en distintas zonas funcionales– a la circulación como placer y como aventura.

⁵ El primer mapa hecho por Debord es la *Guía psicogeográfica* de París, pensado como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas, invitándolos a perderse tras las flechas rojas. En *“La Ciudad desnuda”*, Debord presenta las grandes porciones de la ciudad que son olvidadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, imagina un plano de París donde algunos lugares son reemplazados gráficamente por imágenes análogas a su percepción de ellos: el Distrito 17 se convierte en un océano; parte del 14 en una isla –donde queda la escuela militar se ubica el Océano Pacífico–, y el Distrito 13 está representado por un fragmento de la Península Arábiga.

El retorno al pensamiento y a la anarquía está en total consonancia con la deriva de la IS. Quizás hasta que no conozcamos y experimentemos nuestra propia ciudad como lo sugieren los situacionistas no estaremos listos para superar el modelo de la ciudad moderna y racional.

A favor del paseante

Ejercicio DPBM Deriva Programática por la Bogotá Moderna

Bogotá se nos ofrece como un mapa siempre desconocido y, por lo tanto, hasta ahora inexplorado por nosotros, especies de extranjeros sobre él. La propuesta es recorrer un fragmento de la ciudad denominada moderna, a través del método de la deriva.

En 2012⁶ se propone a un grupo de estudiantes hacer la exploración de la ciudad de los años cincuenta del siglo XX. Se tratará de generar situaciones en el sector comprendido entre la carrera 7ª y la avenida Caracas, entre las Calles 13 y La Perseverancia (escenarios claves para el desarrollo de hechos históricos como el 9 de abril de 1948, las visitas de Le Corbusier a la ciudad con motivo de la contratación del Plan Piloto, la celebración de la IX Conferencia Panamericana y la expansión de la ciudad a través de proyectos como el Centro Internacional).



Paseantes en la DPBM, en la Plaza de San Victorino, Bogotá

⁶ El ejercicio se propuso como una actividad extraacadémica a ex alumnos del curso “*Historia de la Arquitectura Moderna*”, en la Universidad Nacional de Colombia, a cargo de Tatiana Urrea Uyabán. Formaron parte de la jornada aproximadamente 40 estudiantes que conformaron siete grupos. La Deriva se clausura en el momento en cada grupo presenta a los demás su producto de trabajo y se abre un debate acerca del proceso. Los estudiantes participantes fueron: Carlos Cárdenas, Alejandra Lamprea, Gabriel Nieto, Sebastián Vásquez, Jessica Barbosa, Jessica Corredor, Yennifer Lagos, Andrea Palomino, Daniel Cárdenas, Sebastián Fonseca, Steven Cruz, Fabián Palacios, Tatiana Parada, Fernanda Peña, Andrés Castro, Tatiana Urrea, Laura Chocontá, Luz Ángela Fino, Jafet Garnica, Sara Ávila, Andrés Cañavera, Ángela Bustos, Alfonso Zambrano, Carlos Arias, Ricardo Cortés, Laura Alfonso, Narda Ortíz, Andrés Ramírez, Camila Ramos y Ferney Ruiz.

Esta gran zona ha sido elegida porque contiene recorridos reconocidos y porque a su vez presenta unas grandes áreas posteriores –patios traseros– a las cuales jamás nos hemos asomado y que revelan otra ciudad y otra manera de habitar, por ejemplo, los pasajes comerciales cubiertos de finales del siglo XIX.

A través de este ejercicio se trata de generar en los estudiantes una lectura de la ciudad a partir de la errancia como motor de conocimiento y análisis. Descubrir los lugares envueltos por la ‘amnesia urbana’ permite explorar herramientas contemporáneas que den cuenta de la complejidad de la ciudad, diferentes de los planos y los análisis académicos clásicos. Finalmente, la presentación de unos resultados rápidos, estética y visualmente valiosos, y analíticamente poderosos en sus conclusiones, involucran acciones como retratar, filmar, dibujar y entrevistar.



Los pasajes fueron los motivos de la DPBM. En las imágenes, el Pasaje Rivas y el Pasaje Hernández, en el centro de Bogotá.

Método para operar dentro de los límites de una situación construida

Los mapas “*Turístico de Bogotá D.C.*” y “*Acontecimientos del 9 de abril de 1948*”⁷ servirán de referencia para establecer los puntos de encuentro: todos los grupos se reunirán allí para dar inicio y fin a su actuación urbana. Este último mapa señala los escenarios donde se desarrollaron los acontecimientos de El Bogotazo: la antigua Plaza de Mercado, el Hospital, las zonas más devastadas por los incendios alrededor de tres zonas: Plaza de Bolívar, actual Parque Santander y San Victorino.

⁷ Plano éste último que aparece en el libro de Jacques Aprillet (1983).

D P B M

Deriva Programática Bogotá Moderna



Inicio de la deriva

Conferencia introductoria por **Tatiana Urrea Uyaban**

lunes 27 de Febrero

Afiche de la convocatoria "Deriva Programática por Bogotá Moderna" (2012)

El lugar inicial de encuentro: Carrera 7, calle 13, costado suroccidental. La hora: 9 a.m.

El lugar final de encuentro: Plaza de San Victorino. Escultura La Mariposa de Negret. Calle 13, Carrera 11-12. La hora: 12: 30 p.m.

- Aceptar el azar, pero no basarse en él, pues este método debe someterse a unas reglas preconcebidas por el grupo, que debe:
 - Determinar los objetos principales de la unidad a analizar.
 - Establecer con precisión la extensión del espacio a estudiar.
 - Determinar la duración de la deriva, que no debe sobrepasar una jornada. (No más de tres horas).
- El número de integrantes para conformar cada grupo oscila entre 2 y 6.
- Dejarse guiar por el principio de la deriva: soltar el timón, 'ir a la deriva', dejando a un lado la posición del turista o visitante de monumentos o emblemas de la ciudad.
- Tomar fotografías, hacer videos, entrevistar a la gente, dibujar, vincular a peatones en su acción.
- Elaborar mapas psicogeográficos.
- Entregar los productos requeridos y permitir que sean exhibidos a los demás grupos.

Productos:

Cada grupo elaborará:

- Un texto: una cuartilla que contenga: 1) un título para su deriva, 2) el nombre que adopta el grupo para hacer la deriva y el de sus integrantes, y 3) el método que han adoptado para hacer el ejercicio.
- Un mapa psicogeográfico del área elegida en formato doble carta. Técnica libre. Con Nombre.
- Un video de 1 minuto en el que se vea la situación urbana creada. Debe contener el nombre del grupo, los integrantes, la fecha y la Universidad en su presentación.

Resultado DPBM

Textos elaborados a partir de cada mapa a través del método de Escritura Automática.

Bogotá en Cámara Lenta

“Vamos tan rápido en la vida, que no observamos a nuestro alrededor”, dice una frase que pasa de derecha a izquierda sobre la pantalla del computador. Acompañada de una música que hace lo propio: sonando a letanía, a repetición sin sentido, a parada discotequera de cualquier lugar, de cualquier momento –en inglés, por supuesto–. Los personajes, que van pasando estáticos a través de una cinta sinfín, recuerdan los turistas que no tiene Bogotá: los del zapato sin medias, los de gafas oscuras y bermudas con el periódico bajo el brazo, los grupos de ancianas felices de sentarse a ver la gente de espaldas, las mujeres musulmanas sin caras ni ojos, pero con bolsas de grandes almacenes que quedan ya en cualquier ciudad, pueblo, barrio del mundo, cargadas en manos de la rubia platinada, sacada de una revista de modas.

Son cinco los escenarios que en el fondo nos recuerdan dónde estamos: La plaza de San Victorino, el parque de Los Periodistas, la Calle 11, los grafiti de Bogotá, que todo lo pintan, lo caricaturizan. Nada hay de cámara lenta aquí. Todo se ha revolucionado y la propuesta es verlo todo al revés: lo rápido, lento; lo estático, móvil; lo observable, prescindible.



Bogotá en Cámara Lenta



Bogotá con sentido

Bogotá con sentido

Las palomas en la Plaza de Bolívar son el principio de esta itinerancia urbana. La ciudad se convierte en un plano aquí, en un documento al que se debe hacer hablar: ¿Cómo es la curva que se desliza hacia la Sabana desde Moserrate? ¿Cómo Guadalupe no la deja morir, la retoma y la alza hasta un punto más alto? ¿Cuál es el recorrido del punto A al B? Esto lo sabe quien dibuja el plano de la ciudad y sobre éste su paso, su huella, su habitar. Cinco sentidos y una deriva: oír, tocar, oler, degustar (¿o gustar de?) y ver lo que se ve. Pero, además de lo obvio, se trata de oír lo saboreado, de ver lo tocado, de sentir lo escuchado, de ver los sonidos, de oír los colores, a través de un ejercicio de sinestesia urbana.

El juego, las cartas y el azar lo hacen posible en una ciudad que, según de qué se trate y desde dónde se contemple, no tiene ningún sentido de ser.

La ciudad detrás del Cristal

¿Cuántas veces durante las horas de duermevela que provoca la clase de Historia de la Arquitectura Moderna hablamos de los pabellones de cristal? Muchas: empezamos con el de Bruno Taut de 1914 y terminamos con otro en San Victorino, detrás del cristal, de lo que pasa allá donde no estamos, pero donde ha sido incorporado nuestro reflejo y, por lo tanto, nosotros mismos. Sentimos como espectadores angustia al experimentar la constante oscilación entre las escenas de adentro, de afuera, del plano intermedio que es la ventana, del ruido contaminante de la música de un centro comercial, del testimonio de una mujer que sube una escalera de madera de un hotel limpio, solitario y decadente.

Estamos angustiados porque no sabremos jamás cuál es la escena final después del ascenso y porque las ventanas ya no sirven para mirar el centro de la ciudad. A través de ellas sólo llega el ruido.

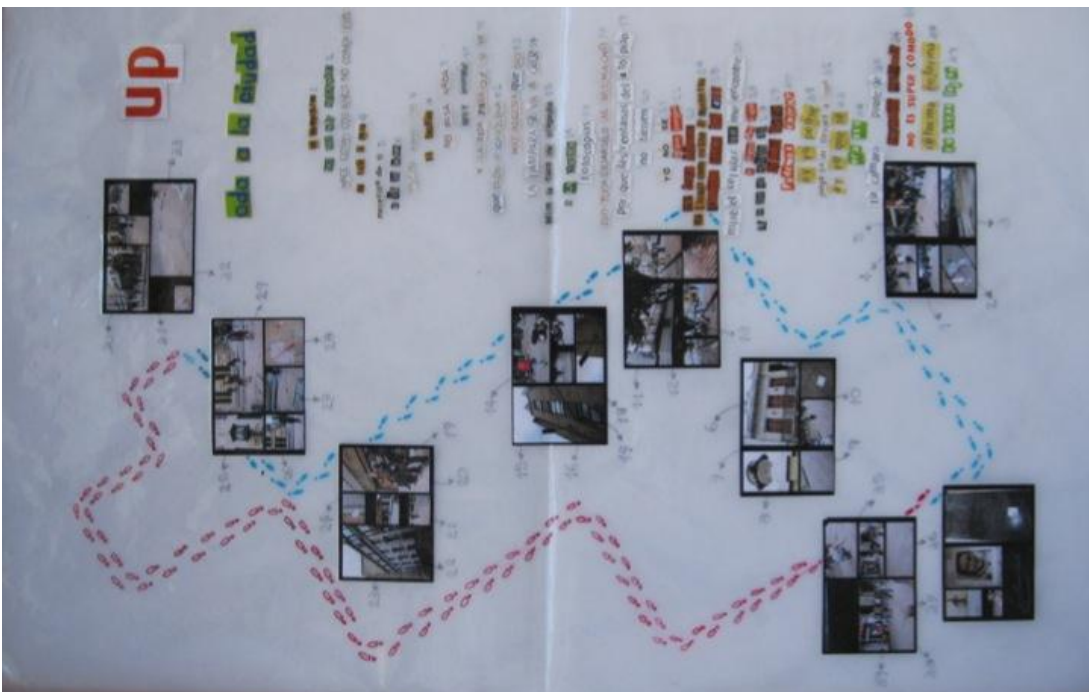


La ciudad detrás del cristal

Venciendo la horizontal

La primera inquietud es a qué se refiere este grupo con “*vencer la horizontal*”. Tal vez tiene que ver con la necesidad de salirse del plano y seguir a Calvino entre “*las medidas del espacio*” y los “*acontecimientos del pasado de la ciudad*”. Tal vez se trate también de pasar de largo a través de la cámara, dejando sola la línea a ras del piso, que todo lo recibe en esta sabana infinita de Bogotá.

Cuatro personajes en busca de respuestas. Dos de sus preguntas las merecen ya. La primera, ¿podemos entrar? Respuesta: Sí, siempre se puede entrar. A una ciudad siempre se puede entrar, a sus calles, a sus plazas, a algunas de sus casas, a preguntar y a oír: hay alguien con una historia que contar, reflejada ya en la forma de la ciudad. La segunda, ¿la cámara te protege? Respuesta: No siempre, pero es bueno intentar ver a través del lente lo que la mano sea incapaz de dibujar, siempre y cuando se haya forzado esa mano lo suficiente como para desistir en el camino de dibujar un buen boceto.



Venciendo la horizontal

Lo urbano detrás de los perros

La ciudad y los perros. Así debería llamarse esta deriva, aludiendo no a los cadetes limeños, como lo hiciera a principios de los años sesenta el maravilloso escritor peruano Vargas Llosa, sino a ese personaje singular de la modernidad bogotana, compañero de gamines, lustradores de zapatos, policías, marchantas y loteros de las calles bogotanas, caminante incansable de los barrios populares, paseante decidido que siempre va seguro de su andar. Como sujeto-herramienta para desarrollar una deriva es ejemplar; siempre nos llevará a lugares que realmente no valen la pena para los turistas: el restaurante santandereano de la Candelaria, la periferia solitaria de la Concordia, los lotes vacíos sobre el cerro, la parte oscura del Tercer Milenio o lo que antes fue la Calle del Cartucho.

Quienes siguieron a los perros callejeros debieron arriesgarse a hacer un camino largo, rápido, salvaje e instintivo, guiado por el olfato. La opción de observar las curiosidades que se les fueron revelando por el camino, seguro los conducirá a una segunda entrada a la ciudad, esta vez para verificar, ver, registrar, maravillarse de las rarezas y descubrimientos. No es azaroso entonces que los caminantes terminen en la calle Cara de Perro, cuando han estado buscando –con premeditación– los rastros de la modernidad en Bogotá.



Lo urbano detrás de los perros

Los tesoros

La música y la tela a rayas del compositor del plano indican que se busca algo precioso que implica la “*vida redonda*” de cuatro cómplices. Un recorrido es más que la unión del punto inicial y el punto final, es el espacio y los diferentes lugares que lo conforman, pero es también tiempo en tanto que medición de la actividad.

Se lleva a cabo una búsqueda porque hay algo escondido que espera ser revelado. La isla implica un límite y el agua lo traza. Vamos de sur a norte por la carrera Séptima, recogiendo señales, indicios que en este caso son edificios, arquitecturas que nos conducen hacia un final. Hay una analogía entre esa mano que se abre y se cierra y que deja visibles sus huellas, las líneas de la vida, con la ciudad que se va contando a través de la cartografía influyente. Las líneas de vida como calles llegan al final del recorrido. Y allí, en una última revisión de los puntos cardinales se encuentra una corbata, esa prenda de vestir que tuvo como primera función cubrir los botones de las camisas de los hombres. Balzac y Beethoven le dedicaron páginas y presencia. Y Manuel de Solá-Morales, en 1993, se dedicó a producir cuatro ‘urbatas’ que ilustran la Ciudad Industrial de Tony Garnier, el Ensanche de Barcelona de Ildefonso Cerdá, el Central Park de Olmstead y la Extensión de La Haya de Berlage. Nos preguntamos si los derivantes fueron conscientes de estas rarezas que vinculan a los urbanistas y arquitectos con tan particular complemento de la moda y con el trazado moderno de esas intervenciones urbanas.



Los tesoros



Carguero Collage

Carguero Collage

Silencio visual: nada se quiere decir que no tenga que ver con el proceso. La acción de la deriva en este ejercicio excede las implicaciones del andar por la ciudad. El acto estético abarca el ejercicio de pintar, con acuarela, el mapa psicogeográfico, el documento que registra la intención y el desarrollo.

Quienes motivan la deriva son *“las personas que lleven consigo algún tipo de carga física considerable”*. Y es el propio cuerpo de esta colectividad quien se ha puesto en manos de uno solo de sus integrantes para registrar con la levedad de una acuarela, con la transparencia de la música, la sutileza de su proceso.

A manera de conclusiones

Uno. La Deriva como forma de lucha contra el olvido de la ciudad

La experiencia en grupo sobre la ciudad misma se ha llevado a cabo. Se ha verificado previamente que las condiciones de partida estén dadas y que los estudiantes hayan recibido el marco histórico y teórico apropiado para jugar en igualdad de condiciones. Los planos, preparados para el recorrido, revelan una ciudad tantas veces vista y a la vez desconocida. Cada grupo ha establecido sus leyes, su rumbo, se ha dejado llevar través de su elección por calles y pasajes asumiendo un azar acotado por sus propias reglas.

El círculo se cierra; la ciudad ha sido aprehendida esta vez con algo más que simples datos estadísticos. La cartografía situacional ha desvelado una ciudad que late más allá de las rutas transitadas, trascendiendo la forma construida. Se presenta como una magnífica obra de arte: un escenario para quien la recorre andando, mirando entre sus fisuras, deteniéndose para sentir por primera vez su sonido, su textura, su narración y su delirio. Es, por fin, el espacio de los múltiples intercambios.

El recorrido histórico que permite entender ‘las otras formas’ de ver la ciudad surte el efecto deseado: en palabras de Gordon Cullen, ha desatado la deseable ‘reacción emocional’ por conocer la ciudad desde su experiencia.

Es posible que lo más emocionante de este experimento sea descubrir que siempre ha estado ‘al alcance de la mano’. Invitar a los estudiantes a dejar las aulas y salir a reconocer su ‘campo de batalla’ en compañía de otros, como emprendiendo un viaje hacia lo desconocido, es en el peor de los casos, revelador, porque el conocimiento logra fijarse profundamente a través de la experiencia y, más aún, de la experiencia planeada, dibujada, cartografiada, relatada. Es estimulante verificar sobre la acera que el material de la ciudad es su propia historia, tanto como la historia universal de las ciudades.

De otra parte, a través del andar –como práctica necesariamente urbana–, la emoción resuena en la escena. En la esquina es posible sentir hoy lo que otros en tiempos pasados sintieron allí, envueltos en un acontecimiento, bajo unas circunstancias sociales y políticas específicas. La transmisión de esa emoción a través del tiempo es el fin último de la arquitectura que construye ciudad, es ese cordón umbilical que nos vincula sentimentalmente con su espacio y nos hace comprender su naturaleza. Cuando esa

conexión se establece sabemos que podemos identificamos con el lugar, es decir, que el lugar y nosotros mismos somos, al fin, uno solo. La civilidad y la urbanidad pueden, en este instante, ser ejercidas.

Dos. Hacia la acción urbana

En la ciudad contemporánea que contiene lugares, comunidades, estructuras, historias, memorias, recorridos y situaciones complejas, la actuación sobre el espacio público posibilita la construcción de tejidos físicos y sociales.

La 'acción' es la posibilidad de 'hacer', es el efecto que causa un agente sobre algo, es dar valor a una parte mediante una intervención. También se refiere a la posibilidad que tiene una persona o un grupo de personas para promover un proceso o una obra que se hace en beneficio del prójimo.

La acción urbana hace posible el ejercicio sobre la ciudad habitada, pues afecta su comunidad en la medida en que da valor a los espacios anónimos y llama la atención sobre la calidad de la vida urbana. Cualquier ciudadano tiene la posibilidad de promover una acción desde lo local, invirtiendo mínimos recursos y logrando máximos efectos.

Desde el centro consolidado de las ciudades, hasta sus periferias sin estructura –con calles sin pavimentar o con ocupaciones parciales e indignas–, son lugares que invitan a una acción urbana que potencie no sólo los aspectos físicos, sino las relaciones y contactos entre los habitantes. Una vez seamos caminantes urbanos, nos veremos obligados a mirar con respeto y aprecio los vacíos, rincones y lugares anónimos porque en ellos reside la posibilidad de actuar.

La deriva es por su naturaleza y efecto una acción urbana. Una nueva forma de lucha contra el olvido de la ciudad.

Referencias

- Andreotti, Libero y Costa Xavier (eds.) (1996). *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.
- Aprilet, Jacques (1983). *El impacto del 9 de abril sobre el centro de Bogotá*. Bogotá: Talleres del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán.
- Careri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Michelli, Mario (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Debord, Guy ([1956] 1996a). Teoría de la Deriva. En Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (pp. 22-27). Barcelona: Actar.
- Debord, Guy ([1956] 1996b). Dos relatos de Derivas. En Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (pp. 28-32). Barcelona: Actar.
- Debord, Guy (2000). *Rapport sur la construction des situations*. Paris: Mille et une nuits.
- González, Jose A. (1989). *El exotismo de las vanguardias artístico literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Huizinga, Johan ([1938] 2000). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

Historia editorial

Recibido: 15/04/2014
Aceptado: 28/04/2014
Publicado: 07/05/2014

Formato de citación

González, María Margarita; Salazar, Camilo, y Urrea, Tatiana (2014). Re-correr la ciudad. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4(1), 139-157.
http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/gonzalez_salazar_urrea



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

